مدونة
Riyadh Hamza

2013
بغداد
عاصمة الثقافة العربية



نقد
16

بويطيقا الثقافة

نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي



د. بشرى موسى صالح



بويطيقا الثقافة

نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي

عنوان الكتاب/ بويطيقا الثقافة
نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي
المؤلف/ د. بشرى موسى صالح
الطبعة الاولى - بغداد - ٢٠١٢
الطباعة الالكترونية والتصحيح والاخراج الفني: دار الشؤون الثقافية العامة

العنوان :
وزارة الثقافة - العراق - بغداد - شارع حيفا - هاتف ٥٣٧٢٣٠٧
البريد الالكتروني baghdad ٢٠١٣ @mocul. gov. iq

بويطيقا الثقافة

نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي

د. بشرى موسى صالح

الطبعة الاولى- بغداد- ٢٠١٢
من اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية ٢٠١٣

المقدمة

ظهر النقد الثقافي بوصفه نشاطاً أو رؤية أو ممارسة نقدية قصدية منذ ما يقارب الثلاثين عاماً ، ضمن رؤى ما بعد الحداثة النقدية، ظهر نشاطاً يضع ثقله النظري، أو الفلسفي الأكبر على دعامتين اثنتين هما: دعامة الشمول أو الكلية، ودعامة التعدد أو نفض التمركز ، فتخلص من إسار الرؤى المنهجية أو الفلسفية المتطرفة صوب جانب دون آخر ، أو مركز دون آخر ، الأمر الذي عانت منه منهجيات الحداثة وما بعدها، فظلت تعاني ردود أفعال متوالية، في النظر والإجراء، تنعتها بالتطرف تارة ، والقصور تارة أخرى .

وأنكر كثير من (المتطفلين) على النقد أن يعيد الخطاب النقدي ترتيب أوراقه أو أن يغير من شفراته ، أو يضرب عن سياقاته التي عاش في فضاءاتها في مراحله التاريخية المتعاقبة، ظناً منهم أن سجالات الحداثة ومن ثم التحديث المرتبط بها ليسا إلا صرعاتٍ أو تقليداً أو في أقل تقدير (رطانة اصطلاحية) ، وليس موضوعنا أن نناقش المنظومة الفكرية المخرّبة عند هؤلاء التي تظن أنه ليس بالإمكان أفضل مما كان ، وإنهم قد سبقوا الدعوات الحديثة برؤى ماضوية عابرة للقارات (النقدية) ، غير أن مغنية الحي لا تطرب ، ولكنّ موضوعاً لنا القول بأن النقد العربي قد جاوز مرحلة التلقي السلبي لكل وافد جديد، بعد أن قطع أشواطاً بعيدة في قراءة خطابي التراث والحداثة العربي والغربي وامتلك وعياً ثقافياً مركباً متفائلاً ومتشوفاً وليس تعيساً منغلقاً ، يفهم أن جزءاً كبيراً من مفهوم الحداثة النقدي ، في النظر وفي المنهج ، إنما يقوم على هذه الثورات المعرفية

والفلسفية الجزئية والكلية ، التي تصحح المسارات المستهلكة وتحدِّث في اللغة والخطاب النقديين ، وترمي بعيداً بالثمار التي فات زمن نضجها ، ولم تعد لذيذة كما كانت ، فالإحساس بالمتعة النقدية يتأتى من الإحساس بطزاجة المعرفة، وإسقاط الأوراق اليابسة من شجرتها ، على الرغم من الوثوق المطلق بأهمية الجذور الفلسفية والفكرية لشجرة المعرفة المعمِّرة .

ولا شك في إن عصر المعرفة ما بعد الحداثي الذي نشهده في العقود القليلة الماضية قد انتج مفهوماً جديداً للوعي الفلسفي امتلك خاصية انتشارية في حقول الحياة المختلفة ، يمكن أن نصطلح عليه بـ(الوعي الواحد المتعدد) ، هذا الوعي الذي يدرك معنى الإحساس بالذات والاستشعار بها في معرفة الآخر ، لأن الذات لا تكتمل إلا من خلال الآخر (المتعدد) .

ومن الواضح أن هذا الوعي هو الذي قاد منظومة المتغيرات الفكرية أو الفلسفية العالمية بقوة ، فقد كان هذا الوعي رخواً ومحتبساً في عصور الحداثة المعرفية السابقة، وقد وجد في عصر الانفتاح التقني الحديث ، والثراء الاتصالي، ضالته ، لما يمتلكه هذا الثراء من وسائط اتصال ذات أذرع أخطبوطية ، تجعل الذات قادرة على التجوال (الحر) في الآخر ، بما يصحح من مفهوم المركز والهامش ، وينفض عنها التصورات الوهمية بالتآكل في الحجر المغلقة ، فإذا بالفضاء المعرفي الجديد ينهض بفاعلية الوعي الواحد المتعدد المابعد الحداثي .

وإذا ما سحبنا هذا الوعي المعرفي على السياق النقدي وجدنا إن النقد الثقافي هو الممثل الحقيقي له ، ونحن بهذا لا نقدم تبشيراً نقدياً بمنهج أو رؤية ما بعد حداثية ، أو نصدر عن حماسة وانبهار بمنجز عالمي معاصر ، ولا أن نغلق الباب دون اعتراضات قدمت أو تقدم عليه ، بل نريد أن نصف حتى هذه اللحظة الراهنة ، ما يتمتع به هذا المنهج من رؤى مختلفة عن السائد .

ومن المؤكد في المشهد النقدي العالمي أن مرحلة ما بعد البنيوية ، بمناهجها المختلفة ، قد انتجت رؤى نقدية معمقة وكثيفة ، قائمة على الثراء، والتنوع، والتعدد ، تقوم على تأويل المظاهر الثقافية المتباينة الكتابية والشفاهية في الفن والأدب، فجاء النقد الثقافي ليستوعب هذا المفهوم وينتج وعيه الشمولي الذي لا يخص بلداً ما أو ثقافة بعينها، بل يدعو إلى حالة ثراء باذخة تقودها المنظورات المتعددة ، وتتصاعد فيها وتائر التعدد والاختلاف .

ولا نبالغ إذ نقول أن روح الكرنفال (الباختيني) أصبحت هي السائدة في المشهد الثقافي والنقدي العالميين ، وتنامت في الكرنفال الرؤى المتنوعة والمتشاكلة ، وأصبح كل مستحيل ممكناً ، وكل غائب حاضراً ، وتحطمت النظم الواحدة، ومركزية الفكر الغربي التي أشاعتها البنيوية وشاعت في الكرنفال روح التمرد على البنيوية التي غذت الخطابات النقدية في المرحلة التي تلتها ، وتقدمت إلى الصدارة بظهور النقد الثقافي انشغالات النموذج الثقافي المفتوح القائم على النقض والمغايرة ، بل المغامرة في رفض أو نفض مظاهر التحكم الثقافي النسقية، والتفاعل مع الظواهر الثقافية تفاعلاً حياً متحرراً من الرؤية الأحادية ، أو المركزية ليضم أطراً ثقافية نظرية وإجرائية مفتوحة ، وغير خاضعة لتقنين مرجعي أو سلطوي ما ، بعيون مفتوحة ملونة بألوان الطيف كلها.

ولم تقم - في النقد الثقافي - المغامرة ، على روح الفوضى ولم تكن منتجة لها ، بل على العكس فهي قد استوعبت أن المتحكمات النسقية ، أو السياقية التاريخية قد مارست قهراً وتبديداً لعشرات بل لمئات الأنساق المغيبة ضمن الثقافة المتحكمة الغربية الكبيرة ذاتها، أو ضمن الثقافات المقهورة الصغيرة ، في حدود النظرة المعيارية القاصرة، وإقصاء هذا التصنيف الثقافي الطبقي للأجناس الأدبية أو الثقافية وللثقافات المنتجة لها

وسعت الدراسات الثقافية دائرة اشتغالاتها وصار ممكناً أن تدرس النصوص والخطابات برؤى ومنهجيات مختلفة لا تنحصر في الوسائط اللغوية أو الجمالية ، بل ضمن الوسائط الاتصالية ، والوظائفية المستحدثة المختلفة التي أشاعتها الثقافة

(السمعبصرية) الجديدة ووسائط الاتصال الجماهيرية والشعبية ووسائط الميديا والصورة ، بما عرف بـ(نقد ثقافة الوسائل) عند (كلنر) النقد الذي حطم الفواصل التقليدية بين الثقافات ، وأحدث ثورة في حقل الاتصال ، لأن الثقافة ذات طبيعة اتصالية، كما أن الثقافة ذاتها ليست إنتاجاً حسب، بل هي وسائل توزيع، واستهلاك، أيضاً ، فالثقافة تحدث الاتصال ، والاتصال يحدث بها ضمن ستراتيجية نقدية ثلاثية ، لقراءة الثقافة هي: قراءة الهيمنة ، والتحاور، والمعارضة [1]

وكان لتوسع مفهوم الثقافة ذاتها وتحولها من (ثقافة النخبة) إلى (الثقافة الجماهيرية) أثر في نشأة (بويطيقا الثقافة) هذا المصطلح الذي أشاعه الناقد الأمريكي (ستيفن غرينبلات) أستاذ جامعة كاليفورنيا ، في الثمانينات من هذا القرن ودعا فيه إلى العناية بالشعرية الثقافية الجديدة أو التاريخانية الجديدة ، وقراءة الشفرات الثقافية المتناقضة ، فضلاً عن عنايته بوسائط تشكيل الممارسات الثقافية وإنتاجها ، والعلاقات فيما بينها ، ومن ثم تحديث النظر إلى الشكل الجمالي بوصفه بنية متعالقة وليس بنية مغلقة .

وإذا ما خلع النقد الثقافي أو التاريخانية الجديدة عن نفسيهما غطاء المنهج، فأنهما، وعند المتمعن في الدراسات الثقافية لم يتخليا عن الوسيط الإجرائي (التأويلي) الذي يعد حجر الأساس في اتجاهات ما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثة الذي يمارس لعبة المتاهة في الكشف عن الأسرار اللانهائية أو (السيموزيس) التأويلي .

في النقد الثقافي يتنامى التأويل في بعدين ظاهر وخفي ، يفكك الأول أنظمة النصوص الثقافية الظاهرة ، ويكشف عن عللها ، والمتحكمات النسقية فيها ، وهو إجراء يقوم على التقويض، والإزاحة ، وإقصاء المركزيات ، على نحو غير مرتهن بمركزية النص الجمالية ، أو استقلاليته البنائية . أما الآخر فيقوم على رؤية ما بعد حداثية مضافة

[1] ينظر: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن ، أ. د حفناوي بعلي ، منشورات الاختلاف، الجزائر ٢٠٠٧ ، ص٤٢ وما بعدها .

تعتمد على ما يمكن تسميته بنقد أو (تفكيك الامتصاص) ويتمركز حول فاعلية الكشف عن السياقات التاريخية التي امتصها النص وأسهمت في إنتاجه ، وهي سياقات مضمرة لم تكن مقروءة في مرحلة البنيوية وحتى في بعض اتجاهات ما بعد البنيوية التي تقوم على استقلالية النص الأدبي عن السياقات الثقافية المغايرة وعن المقاربات الشمولية لنقده ، فالتحول النقدي الثقافي، في النقد الثقافي ، ليس في العودة إلى السياقيات بوصفها أنساقاً خارجية مؤثرة ، تؤثر في النص ، وإنتاجه ، كما هي الحال في المناهج السياقية التقليدية ، بل هي تقوم على تصور نقدي مختلف مرتبط بتحولات الثقافة المعاصرة ، وقيامها على ثقافة المتن المفتوح الذي لا يختزله الجمالي، أو المتن الجمالي المألوف أو التقليدي، بل المتن الثقافي المتعالق في فعلي الإنتاج والتلقي .

شاعت في هذا النقد مقولات (الانفتاح) عوضاً عن (الانغلاق) و(الشمولية والتكامل) عوضاً عن (النقض والتقويض) وتنامت مقولات المقاربات الجمالية الثقافية المفتوحة ، والبعد الجمعي للتجربة الثقافية الجمالية .

ويبدو لي أن النقد الثقافي ليس مجالاً تأويلياً للبنى الثقافية ، ومنها الأدبية ، وهو لا يعني كما يحلو للبعض عودة انكفائية رجوعية إلى السياقيات ، وليس حلقة مفرغة ، يدور فيها الناقد من السياق إلى النص ، ومن النص إلى السياق ، فهذه نظرة تبسيطية قاصرة ، بل إن هذا الحراك هو حراك إشكالي يرسم ملامح الإشكاليات الفكرية والثقافية العالمية التي يتسم بها العصر ويتلون بها ، وقد يصح القول، إلى حد ما، بأنه شكل من أشكال العولمة الثقافية بإنكار مفهوم الهويات الصغيرة والكبيرة ، وتوحيد بنى الثقافة العالمية عن طريق المتن الثقافي المفتوح على غرار السوق الاقتصادية المفتوحة ، بعد التبصر بمزالق هذه الرؤية الخطيرة. ولكن هذا القول يتراجع عندما يصبح الهامش متناً ليمارس ضرباً من ضروب المركزيات الثقافية المضادة والمتحكمة ، في كثير من الممارسات الثقافية العالمية ، إلا أن هذا الاحتدام الفكري يظل مشهداً حراً ومتحركاً له تأثيره الايجابي الذي لا يغفل في إثارة الغبار بوجه من يجد أن الطبيعة الاختزالية ، في

الفكر، كما هي في الحياة ، تبقى متراجعة أمام نزعات الانفتاح والشمولية والتعدد التـي تعطي معنى للرفعة المقدسة وحيوات الحضارات.

د. بشرى موسى
بغداد ٣/١٠/٢٠١١

نقد الثقافة في النقد الثقافي

١٢
بويطيقا الثقافة

١٢
بويطيقا الثقافة

الادبي والثقافي في النقد الثقافي

يثير النقد الثقافي إشكالات واسعة في مجال الدراسات النقدية بل الثقافية بعامة لما أحدثه من انقلاب مفهومي في الدلالة النقدية المابعد حداثية ، غادر فيها مرحلة الشك وعدم التلبث التي رافقت الرؤى النقدية التي خلفت البنيوية ولاسيما التفكيك والتلقي، ولعل نقطة الافتراق الواضحة بين النقد الثقافي ، والنقد المابعد بنيوي ، أو المابعد حداثي ، أنما تمثلت في مفهوم الثقافة بحد ذاته الذي شهد ثورة مفهومية غادر فيها مواقعه الاولى .

ويبدو الجوهر الحواري مستقراً راكزاً بنى النقد الثقافي صرحه النقدي عليه؛ ويتشكل هذا الجوهر فيه من اتجاهات متشعبة تجتمع في بؤر التعدد ، والاختلاف ، والتنوع ، واليقين عوضاً عن الشك ، والموازاة عوضاً عن الهيمنة، واعادة النظر في مفهوم التأريخ والتأريخانية ، وترسيم حدود الذاكرة الثقافية الجديدة ... الخ .

وكانت العناية بالمهمش والشعبي والخبيء في ذاكرة الشعوب هو الجانب الخفي المحرِّض للمسرحة الثقافية الجديدة التي انشأها النقد الثقافي والرؤية الشفافة للثقافة وآفاتها بعيداً عن تصنيفها إلى رفيعة ، وشعبية ، وعالية، وواطئة ، واكتشاف الانساق الباطنة التي تقوم بالدور الفاعل في توجيه الذائقة والتلقي وسحبه باتجاهها ، ووضع الاستجابة الجمالية في محاجر ضيقة لا يجوز انتهاكها ... وبدا مفهوم الجمالي والفني ايضاً عرضة للسجال النقدي الثقافي ، كما كان مفهوم الكهنوتي، والمقدس، والعلوي موضع المحاكمة الثقافية ، بل أن الهالات الواسعة التي وضعت حول اعمال ما بوصفها نخبوية قد فقدت هذه العلامة المميزة أو الفارقة وتشاركت مع سواها في الحوار الثقافي الجديد بعد كشف الستار عن العلل النسقية وراء تلقيها والمتحكمة في انتاجها.

يعمد النقد الثقافي إلى اعادة النظر في المقروء السابق النصي الذي تم التعاطي معه على وفق سياقات مختلفة ومتغايرة تأريخياً تبعاً للسجالات التأريخية التي خاضها والمشاريع النقدية والفكرية التي احتضنته سياقياً .

ومن المعروف والمستقر نقدياً في أدبيات ما بعد الحداثة أن الفكر الواحدي أو الوحيد أو المفرد، أو المنفرد جرى ترحيله إلى مراحل ما قبل الحداثة ، ومراحل الحداثة بعد أفول مفهوم الاحادية في مفاصل الثقافة المتعددة ؛ تاريخ ، فلسفة ، اجتماع ، سياسة الخ وسيادة النظم الديمقراطية أو الحوارية (بالمعنى الباختيني) ولكن المتغير النقدي الذي اعتلى منصة البث النقدي الثقافي هو في مفهوم القراءة المتعددة، والمختلفة، والمشككة والمتحولة وغيرها من المترادفات المفهومية فقد امتلك بعداً اجرائياً واقعياً في النقد الثقافي بعد أن قطع مراحل طويلة في الفكر النظري أو التنظيري .

وتأريخياً من الواضح أن المكون السياسي أو المرجعية السياسية قد فعلا فعليهما في تكوين القراءات النقدية الما بعد حداثية التي أصبحت ذات ميسم فكري أكثر منه اجرائياً أو فنياً أو جمالياً ، ومن الممكن أن نعيد النظر حتى في المفهومين الأخيرين للفني والجمالي فهما لم يخضعا للبعد الاستعاري ، أو المجازي ، القائم على العبث باللغة ومفرداتها بل أصبح الفني يعني الخارج على المألوف ، بحرفية (فكرية) عالية أو مختلفة في الادب إذا ما نظرنا إلى مفهوم الاختلاف الثقافي المناوئ للتصنيف الفوقي أو التحتي .

وكذلك فأن الجمالي يتحقق في الانزياح عن انماط القراءات أو الافكار ذات النزعة المهيمنة ، أو الضاغطة ، أو الموجهة ، وفسح المجال أمام حوارات الافكار في حركة (الطاولة المستديرة) الطاردة لفكرة رأس المائدة من جهة وستراتيجية حوارات التفكيك القائمة على نقض المركزيات ، وتقويضها واقامة بدائل مفهومية وفكرية محلها .

وقد تبدو الكثير من الأفكار أو الرؤى التي يتداولها النقد الثقافي مسبوقة بوتائر مماثلة حاكتها المنهجيات أو الافكار السابقة ولاسيما في مرحلة مابعد البنائية التي

صدمت التصور الواحدي أو الاحادي للدلالات المستنبطة من الخطابات التي يجري نقدها ولكن المتغير الابرز أنما تمثل في هذا الامتزاج الحاصل بين مكونات الثقافة المتعارضة لتصبح (متصالحة) داخل القراءة النقدية الثقافية أي أن النقطة المفصلية المختلفة هي في تحويل ستراتيجية التقويض أو النقض التفكيكية وإحلال ستراتيجية الحوار الكرنفال الحديثة .

وبدا الفكر الماركسي فكراً مغذياً لخطوط النقد الثقافي ولاسيما فيما يتعلق بتغييب فكر المركزيات والمهيمنات ، وشيوع روح الكرنفال في فضاءات النقد التي دعا إليها باختين، حيث أن كل شيء ممكن ومباح في الكرنفال ؛ فيتعايش العالي والواطيء والشعبي والرفيع ، والخلفي والامامي ، والكبير والصغير ، والمرأة والرجل ، وهكذا .

تقوم ستراتيجية الخطاب النقدي الثقافي على ضرورة (النقد) نقد البنى الثقافية السائدة تمهيداً لتحديثها وجعلها مطابقة أو متوائمة مع السياق الذي آلت إليه حداثياً فالنقد/ النقض/ التحديث هو حجر البناء الفكري الثقافي الجديد .

وعربياً ليس من السهل تقبل خطوط الثقافة الفكرية الثقافية المابعد حداثية. لما مر به النقد العربي الحديث من مراحل عسيرة تعرض فيها إلى هزات متتابعة للمألوف النقدي النظري، أو الاجرائي ، ولاسيما مع ظهور المد النصي الحداثي المنهجي ، الذي شمل النقد بأصواته وأحداثه في مرحلة السبعينيات من القرن العشرين بل أن ذلك المد ظل عرضة للتشكيك والمساءلة بل المصادرة حتى اليوم .

ولم يكن الامر مقتصراً في هذا الشأن عند المتلقي المحافظ الذي يبقى في سجال دائم مع الوافد ، والحديث ، والمزلزل ، لقناعاته بل أن الدهشة ، والتحفظ والتوجس أصبحت ردود الأفعال التي أطلقتها النخب النقدية من نقاد واساتذة نقد اكاديميين وصولاً إلى الثنائية النقدية اللازمة (الشك / اليقين) التي تفيد بأن التحولات الدائبة في حركة الفكر النقدي ، هي جزء لا يتجزأ، من حركة الافكار (الثقافية) الكونية المحلحلة لوعي النخب ،

واقامة الستراتيجيات النقيضة، المنسجمة، مع حركة المـوار الهائلـة في العـالم التقنـي الحديث .

ولم يعد من الملائم هدر الزمن البخيل في مراجعة ما ينبغي وما لا ينبغـي ومـا يجـوز وما لا يجوز وما هو صحيح وما هو غير ذلك إذا ما تيقن الخطـاب النقـدي العربـي ان سياسة التمجيد والعبادة للمألوفات هي سياسة لم تعـد تجـدي نفعـاً مـع مـا يعـرف بالليبرالية الجديدة التي تهدف عبر الـدعوة إلى تغيـير ثقـافي إلى تكـريس واقـع التخلـف والتبعية تجاه القوى المهيمنة عالمياً [١]

إن النقد الثقافي نشاط ثقافي ذو فاعلية نقدية كبيرة تكمن نجاعته في التطبيـق عـلى قضايا الواقع العربي المعاصر، مع ضرورة الاستعداد لمحاورته ، وتطوير رؤاه، بـل ربمـا اكتشاف معالم اخفاقه ، بوعي مفتوح قائم على اليقين بـضرورة الحاجـة إلى التحـديث والتوليف ، واستيعاب أطوار ما بعد الحداثة النقدية ، على أنها طفرات فكريـة عاشـتها التجارب الفكرية ، والثقافية العالمية لاخراج الوعي العربي من عنق الزجاجة في مراجعة قوانين الواقع المتغيرة .

والسؤال المطروح بشدة هـو إذا مـا كانـت المنهجيـات الحداثيـة والـنظم الفكريـة والفلسفية المشكلة لخطابها ما تزال تتحرك على ارض رخوة في النقد العربي الحـديث أو المعاصر فكيف يمكن استئناف المنهجيات المعرفية والفلسفية المعاصرة التي ضربت قلب الحداثة بسهم قاتل وزرعت محله قلباً يدق دقات مختلفة على نبض الجسد العربـي قـد تقضي إلى أن يرفضها أو يتواءم معها في توليفة مطلوبة .

وإذا ما كانت هذه الطفرات الفكرية والرؤيوية والمنهجية تقـوم عـلى فلـسفة النبـذ والاقصاء للمألوف ، وللسياق المتقدم أو الماضوي ، فقد يكون الحل المواجـه لهـا هـو في استئناف المشروع النقدي التحديثي العربـي ، أمـا ضـمن علاقـة تـوازٍ أو علاقـة تمـاه واندغام، وإذا ما كان السياق العلمي التداولي يقوم على فلسفة ان تأريخ العلم هو تأريخ الاخطاء ، فأن السياق النقدي الثقافي المابعد حداثي يقوم على فلسفة أن تأريخ العلم هو

تاريخ حواري تراكمي ، ينظر إلى المشاريع العالمية النقدية الثقافية على أنها مشاريع هرمية صاعدة نازلة، تقوم قاعدة الهرم فيها على القمة والقمة على القاعدة، في رؤية تراكمية توليفية اوركسترالية تقوم على الاستئناف / التراكم/ التوليف / الحوارية .

أما فيما يتعلق بالرؤى (ما بعد الحداثية) في الخطاب النقدي العربي فتعد اشكالية حقيقية إذا ما تعاملنا مع الواقع النقدي العربي تعاملاً صريحاً وشفافاً ؛ فالخطاب النقدي الثقافي العربي (الكلي) ما يزال يعاني ازمة حداثية ، ويرى قسم كبير من ممثليه أو اقطابه أن الحداثة في المجتمع العربي لا تزال تمثل اشكالية يصعب فك خطوطها، واستيعاب أفاقها الشمالية في التفكير ، والتعبير والأنساق الشمولية المختلفة مما يحقق بالفعل تعطيلاً للرؤى النقدية الفاعلة وتطوراتها العالمية ، فكيف يمكن استعارة أفق تفكير مابعد حداثوي ليتم التحاور معه عربياً ؛ إن هذا يعني التسليم النهائي بأن فكر ما بعد الحداثة عبر مفاصله المنهجية والرؤيوية هو فكر غربي وصلت إليه المجتمعات الغربية بعد أن خاضت معركتها مع الحداثة وعاشت أطوارها الايجابية الفاعلة ومن ثم مخلفاتها الفكرية التي أنتجت فكر ما بعد الحداثة بنزعاته التقويضية أولاً ومن ثم الثقافية أو الحوارية ثانياً .

ولاشك في إن خطاب الحداثة قد أنتج فكراً عربياً محدوداً يستقبله موازياً لآخر يرفضه أو يحاول أن يعقد مقاربات معه قد تصل حد التعسف بينه وبين الموروث أو المألوف من السياقات الماضوية من أجل التوصل إلى حل مقبول ظاهرياً مفتعل باطنياً . وكان الحد المقبول في هذا كله إنما يتمثل في القناعة النقدية التي تجد أن التفكير المقارن القائم على افتراض وجود وتائر تشابه أو الوقوع تحت طائلة تاريخية مفرغه من قيمتها المنطقية في الخطاب النقدي الثقافي الحداثي هو تفكير مجهض لايؤمن بالمحايثة البنيوية (التزامنية)، ولا بالزمن الملحمي الذي تكون فيه بذور الماضي صالحة لانبات سنابل الحاضر في أفق يستوعب الزمنين في سياق تراكمي وتصالحي.

كما أنتج خطاب ما بعد الحداثة الغربي امكانات هائلة في هذا الاطار قادرة على إذابة الحواجز الزمنية ، والرؤيوية، والحواجز المادية بين الثقافات وإلى الابد، ومنح الفكر العربي المعاصر امكانات واسعة لتحقيق فتحات واسعة في جدار الحداثة تستوعب الرؤى الجديدة المابعد حداثية وتصل إلى روحها المتمثلة في عدم إنكار دور الأفكار السابقة ، أو الموروثة ، أو المقدسة بل على العكس اعادة قراءتها في ضوء الحوارية، والتراكمية المطلوبة، ونفض اليد عن مفهوم المقدس والصنمي، في الثقافة العربية والاسلامية واعادة الاعتبار إليه من جديد وتقوية النظر إليه من خلال قوة المشاريع الفكرية الثقافية القائمة على التفكير الحر غير المنحاز او المتعصب ضمن سمات فكرية علمية تتسم بالعلمية والحياد الناجع (٢)

إن ثمة تقاطباً ثنائياً بين الازمتين معاً في النقد العربي الحديث والفكر الذي يمثلهما أزمة الحداثة التي خلقتها قوانين الحداثة ودعاواها الرؤيوية والمنهجية وازمة ما بعد الحداثة التي تسربت إلى الواقع العربي وهو ما يتفق مع ما خلقته الازمة الاولى، بل الصدمة الاولى التي زلزلت معتقداته ومألوفاته .

الطوباوية الحالمة

ولعل تمثلات هاتين الازمتين لا تهم المثقف العادي الذي يظل منبهراً بالوافد المابعد حداثي التقني أو العولمي بينما تشكل الحداثة وما بعدها صراعاً ساخناً في فكر الناقد والمفكر، أو الناقد المفكر، أو المفكر الناقد في ما ظل ماثلاً من قيم الحداثة وافكارها المادية، والنصية المتطرفة التي انحازت للنصوصية المغلقة وجعلت الانسان تابعاً صغيراً لها، وما نزعت إليه ستراتيجية ما بعد الحداثة من فكر تحريضي يقوض المسلمات جميعاً ويقول بامكانية اعادة قولبتها، ونزع فتيل توترها وهيمنتها بل زحزحة مفهوم الهيمنة ذاته، وإقامة فكر نقدي فاعل ومتوثب وسائل كالماء يأخذ شكل الاناء الذي

يوضع فيه، وإضفاء القيمة علـى سـجالات الافكـار بـلا شروط مـسبقة تـصنيفية او معيارية أو اعتبارية.

وفي ظل هذا المتغير في المشروع ما بعد الحداثي الذي نجـد اقـصى تمثلاتـه الراهنـة في النقد الثقافي بدت المراجعة الحقيقية للرهانات الفكرية القائمة عـلى المـوازاة بـين فكـر وفكر، ومسار ومسار، ورؤية ورؤية ، يتم على اساسها مراجعة الذات ونقدها باستمرار تمهيداً لتحديثها وتحديث رؤاها واختيار ما يجانس الواقـع منهـا عـلى النحـو الـذي لا يجعلها طوباوية مثالية أو مادية براغماتية مع امكانية ارادتهما معاً أو نقضهما معاً في ظل ما يصطلح عليه بالسماء المفتوحة كناية عن كثرة الفضائيات .

ويظل التحديث خطوة اجرائية في فضاء الحداثة فهو الوسيط، والوسـيلة اليهـا دون القول بأهميته المجردة، أو تماميته في التعبير عن كنـه الحداثـة العميـق الـذي يتجـاوز الاجراء إلى المنظومة الفكرية ، والايدلوجيا الشمولية، وربما ما حصل مع النقـد العربـي يقترب من اجرائية التحديث اكثر من اقترابه من فلسفة الحداثة، التي لم تمتلـك عوامـل ظهورها الحقيقية التي تجانس ما يحدث في الواقع وتقوم تلبية لشروطه كما هي الحال في النقد الغربي .

ولعل من أهم مجالات التحديث هي مقاربات دراسة التراث في الفكر العربي المعـاصر التي اخذ النقد الثقافي دوراً مهماً فيها لإعادة النظر فيه مـن حيـث علاقتـه بـالتحولات المجتمعية العربية وما يتعلـق بـه مـن مجـالات الحداثـة والتحـديث في الفكـر العربـي الاسلامي، والوعي بالتاريخ فلسفة شـمولية ممتـدة ومفتوحـة فهـو التـاريخ الثقـافي والحضاري الذي يعد امتداداً فاعلاً عبر الزمن تتحاور فيه خطـوط الثبـات مـع وثبـات التحول العاصفة التي شملت العالم بعصفها .

من العقول التي قرأت الفكر العربي المعاصر محمد عابـد الجـابري وحـسن حنفـي وطيب تيزيني ومحمد اركون وجورج طرابيشي وغيرهم في العقود الثلاثـة الاخـيرة مـن القرن العشرين وقراءة هذه الجهود جزء لا يتجزأ من التفكـير باعـادة النظـر في قـراءة

التراث فهي مرحلة لاحقة للأولى وهي اقرب إلى (تحديث التحديث) وهذا مصطلح نجترحه للتعبير عن النقد الذي قام على قراءة الفكر العربي الحديث أو المعاصر الذي تناول التراث الثقافي عبر المفهوم الكلي أو الشمولي للثقافة التي قال بها النقد الثقافي واستخلاص الاسس الابستمولوجية التي قام عليها والفرضيات التي انطلق منها (المرجعية والمعرفية والمجتمعية) واستخلاص البنى الفكرية المتحكمة فيها ونقدها وصولاً إلى تحديثها [٣]

المركزي والهامشي في النقد الثقافي

أطل النقد الثقافي على الفضاء النقدي بمفهوم جديد للثقافة، وميادينها تمثل في إعادة طرح اسئلة الثقافة ، أو الاسئلة حول آفاقها، ومفهومها ، وانواعها، فاغلب الناس الذين يسمعون بمفردة (ثقافة) يفكرون مباشرة بآفاقها ، واغلب الظن في هذا الشأن يذهب إلى القول بالدلالة العليا و(الرفيعة) للثقافي، فالثقافي هو الرفيع شأناً، والنخبوي ، والفكري ، في الاغلب .

وهذه الرؤية لا تخص ثقافة بعينها ، ولا بلداً بعينه ، فهي اقرب إلى الرؤية الكلاسيكية الراسخة للمفهوم التي لم يجر اعتزالها، أو مراجعتها إلى أن بدأت الدراسات الثقافية ، ومن ثم النقد الثقافي بالظهور في الثمانينيات من القرن العشرين ، لتراجع هذه الرؤية بقوة ، وتهز ثباتها في الموضوع والاسلوب فمن الاسئلة التي طرحت : ((ما الذي نفكر فيه عندما نفكر بالثقافة الأوبرا أم الباليه ؟ عزف لسيمفونيات موزارت في مركز لنكولن، ام معرض لرامبرانت في المتحف الفني للميتربوليتان))[٤]

ويتجه النقد الثقافي نحو المستقبل حين ينظر إلى الثقافة على إنها منظومة متحررة من القيد أياً كان : ثقافة متفاعلة داخل (بيتها) أو خارجه، حية نامية متغيرة يكون النقاد فيها معاصرين ومتجهين نحو المستقبل ، ان يكونوا (مفكري مقاومة) وعلى الدراسات الثقافية أن تكون مشروعاً تحررياً[٥].

ولكن من الذي مارس فعل التوزيع الطبقي للثقافات، أو طبقية الثقافات وتقسيمها إلى عالية وهابطة : الهابطة خارجة عن طوبوغرافيا الثقافة ، وشعبية ورفيعة، وداخلة وخارجة، وليس من السهل الاجابة عن هذا السؤال ولكن يمكن القول بان فعل التلقي ، وذاكرة التلقي الضمنية هي التي انجزت هذا الدور الثقافي التاريخي في العالم ، نتيجة لأسباب نسقية أو سياقية، لافرق ، وسياسية، واجتماعية ، وسايكولوجية ، وفنية، فرضت جميعاً العزلة الثقافية واقفلت الدائرة على (الجميل، والعالي، والرفيع، والفكري، والادبي) ليرادف الثقافي ، أما ما يعارضها فهو خارج الدائرة، وغير مسموح بدخوله .

وتثير معارضة (الطبقية الثقافية) الفكرة (الشعارية الثقافية الجديدة) حين يشير النقاد الثقافيون إلى الثقافة الشعبية بوصفها شريكاً كاملاً للاخرى الكلاسيكية، أو العليا التي صادرت ما عداها سنوات طويلة ، فصار ممكناً لديهم الكتابة عن الاغنية، والعمل التلفزيوني، والازياء ، والرقص الشعبي، والفولكلور ، مثلما يحللون رواية (يوليسس) لجيمس جويس، إنهم يريدون كسر الحدود بين الرفيع والدوني ، ونزع الكهنوتية أو التقديسية التي يتضمنها هذا الفعل ، وكشف النقاب عن الاسباب (السياسية غالباً) التي تجعل نوعاً جمالياً نتاجاً محبباً أكثر من سواه .

وصار ممكناً أن نعد النقد الثقافي توظيفاً للذاكرة الثقافية غير المباشرة للناقد التي من الممكن وصفها (باللاواعية) لتحريرها من الوعي المقيد في التفكير بالآفاق الثقافية الممكنة عوضاً عن المستحيلة.. وأرجحة الحد المزعوم بين الهابط ، والرفيع .

قام النقاد الثقافيون بترسيخ التفكير النقدي الوصفي وتحويله إلى مفهوم وليس إجراء كما هو عند البنائيين مثلاً ، ويعني هذا أن إسقاط البعد التقييمي من النقد هو اسقاط للمفاهيم الطبقية في النقد والتلقي ، وإيجاد نظم من العلاقات المفتوحة بين النتاجات الثقافية تقوم على الترابط مع السياقات الاقتصادية، والاجتماعية، والفلسفية، والفنية ، تواجه الفكرة المهيمنة القديمة التي تؤمن بالحدود وبأن الثقافة سياق متكامل قد تشكل من قبل وما من سبيل إلى إعادة تشكيله وهذه الرؤية تفسر

معنى أن يكون النقاد (مفكري مقاومة) مقاومة الافكار الثقافية الطبقيـة، والقمعيـة وأن تقود الدراسات الثقافية فعل المقاومة بالمشاريع التحررية .

النقاد الثقافيون:

على الرغم من إن الولايات المتحدة الامريكية قد اسهمت اكثر من أيـة أمـة أخـرى في الاعلام الذي تعيش فيه الثقافة الراهنة فأن النقـاد الاوربيـين الماركـسيين مـنهم وغـير الماركسيين كانوا هم أول من دعا إلى ما ندعوه اليوم بالنقد الثقافي والدراسـات الثقافيـة فحتى اليوم بدا النقاد الاوربيين أكثر انغمـاراً مـن الامـريكيين لـيس في تحليـل أشـكال الثقافة الشعبية حسب بل في تحليل الذات البشرية كونها شكلاً أو نتاجاً للثقافة.

ومن ابرز النقاد الانجليز الذين ناضلوا مـن أجـل ارسـاء مفهـوم جديـد للدراسـات الثقافية هو رتشارد جونسون فقد طور مع ستيوارت هول وريتشارد هوغـارت مركـز الدراسات الثقافية المعاصرة الذي تأسس في (جامعة برمنغهام) في انكلـترا عـام ١٩٦٤، ويقترح جونسون مبدأين رئيسين تستند إليهما الدراسات الثقافية المبدأ الأول يـؤمن أن (الثقافة) لها مفهوم (غير متساو) (وسيلة) (للتنازل) وينص المبدأ الثاني بـأن مقتربـاً جديداً (منضبطاً داخلياً) و (احياناً لا انضباطي) نحو الثقافة الحقيقية يتطلـب الآن أن التاريخ والفن والاعلام تكون في غاية التعقيد والتداخل [٦]

ويعد فوكو مؤثراً قوياً في النقد الثقافي الراهن ومن أقوى المفكرين المـؤثرين في النقـد الثقافي الاميركي وعلى من يسمون بالتأريخيين الجدد الشكل الجديد للنقد التاريخي الذي يقيم في الغالب بوصفه موازياً للنقد الثقافي وعلى خلاف نقاد الحوليات الأوربيين والنقـاد الماركسيين ، الذين لم يكن منهم ، بحث فوكو في دراسـة الثقافـات مـن خـلال علاقـات السلطة التي وجد أنها الشيء الذي يمارسه المهيمنون على الطبقة الخانعة، فهي ليـست القوة القاهرة حسب بل أداة التآمر التي يوظفها فرد أو مؤسسة ضـدد الآخـر بـل هـي قوى كاملة ومعقدة تلك التي تنتج ما يحدث .

حاول فوكو أن ينظر إلى الاشياء كلها من العقاب إلى الجنس من خلال أوسع تنوع ممكن للخطابات فقد تتبع حفريات الموضوعات ، وأدخل في خضم عمله في دراسة الثقافة كل شيء: مذكرات المنحرفين، اليوميات ، المعاهدات السياسية ، الآثار المعمارية ، سجلات المحاكم ، تقارير الاطباء ، فأدخل في عمله الثقافي الجماعات أو الموضوعات التي يندر أن تدرس من أولئك المهتمين بالثقافة بمعناها الكبير (٧)

إن الماركسية هي المهاد لأغلب افكار النقد الثقافي وإن ظهور أو قيمة الدراسات الثقافية والنقد الثقافي يصعب فصلها عن تطور الفكر الماركسي وتكتسب أعمال والتر بنيامين، وانتوني غرامشي ، ولويس التوسير ، وميخائيل باختين أهمية خاصة في النقد الثقافي .

كان باختين الروسي والسوفيتي فيما بعد ناقداً اصيلاً في فكره وتأثيره ويزعم البعض أنه لم يكن ماركسياً ابداً ، صدر كتابه عن ديستوفسكي عام ١٩٢٩، وصدرت دراسته عن رابلياس عام ١٩٤٠ ، درس باختين ما اسماه الرواية متعددة الاصوات التي تتميز بكثرة الاصوات والخطابات ، وحدد باختين في اعمال رابلياس أن اللغة الدنيوية (للكرنفال) وباقي الاحتفالات الشعبية تلعب دوراً متعاكساً ومثيراً للسخرية ازاء الخطابات الرسمية لدى الحكام ، ورجال الكنيسة ، لقد أثر باختين في النقد المعاصر في تبيانه أن الصراع بين العالي، والواطي من الثقافات لا يحدث فقط في النصوص الكلاسيكية والشعبية، بل أيضاً بين الاصوات الحوارية التي نجدها في الكتب العظيمة (٨)

وهذا يعني أن باختين قد تنبه مبكراً إلى ضرورة القول بالحوارية في دراسة الثقافة، وقراءة سياقاتها ، وإنكار الطبقية الثقافية لأنها لا توصل إلى نتائج حقيقية وشمولية بل صادقة .

وكان والتر بنيامين ماركسياً المانياً هاجم في المرحلة ذاتها اشكالاً ادبية تقليدية تصنع هالة فاسدة للثقافة فوجد أن كثيرين من المعاصرين جورج لوكاش مثلاً كانوا يقيمون روايات القرن التاسع عشر الواقعية ، ويقفون بالضد من الاعمال الحديثة في

عصرهم ، فلم يطر بنيامين الحركات الحديثة حسب كالدادائية مثلاً بل نظر بتفاؤل إلى الاشكال الفنية المستفيدة من التكنولوجيا كالراديو والسينما مثلاً املاً بتعريف جديد للثقافة ينفتح على الفنون ويستوعبها .

أما انتونيوغرامشي الماركسي الايطالي فقد انتقد أيضاً مفهومي الأدب والثقافة الكلاسيكيين ، ودعا إلى تطويرهما وأكد أهمية الحاجة إلى تطوير ثقافة البروليتاريا ، أو الطبقة العاملة والحاجة إلى مثقفين جدد سياسيين ، وأطلق مصطلح (المثقف العضوي)، (الراديكالي) ، واليوم النقاد الثقافيون يدعون زملاءهم إلى القراءة السياسية للثقافة الشعبية أو تسييس الثقافة التي بدا غرامشي مدافعاً مبكراً عنها .

وبدت رؤية غرامشي للثقافة وعلاقتها بالأدب نظرة متطورة فقد ربط بين الأدب وايدلوجيات الثقافة التي تنتجه، وطور مفهوم (الهيمنة) التي تعني لديه الانتشار أو النظام الشبكي للمعاني، والقيم، والايدلوجيات التي تصوغ الاشكال ، وبشأن الواقع الذي يعيش فيه اغلب الناس ضمن ثقافة ما ، لم ير غرامشي الناس حتى الفقراء منهم على أنهم ضحايا الهيمنة، الذين لا حول لهم ولا قوة ، كأنهم روبوتات بليدة ، لقد آمن أن الناس أحرار، ولديهم القدرة على النضال ضد الايدلوجيا لكي يغيروا الهيمنة [٩]

ومن بين الماركسيين الذين درسوا العلاقة المعقدة بين الأدب والايدلوجيا بعد غرامشي الماركسي الفرنسي التوسير الذي كانت له رؤية خاصة ومميزة في النقد الثقافي فقد رأى على عكس غرامشي إن الايدلوجيا (مهيمنة) على الناس وليس العكس ، وحاول أن يبرهن إن الوظيفة الاساسية للايدلوجيا أن تعيد انتاج علاقات الوجود الاجتماعي العائدة إلى الانتاج ، وإن تلك الوظيفة نجدها في اغلب النصوص الادبية على الرغم من أن الادب مستقل نسبياً عن الصيغ الاجتماعية والتوسير يعد مثالاً يكون فيه النقد الثقافي مديناً للماركسية بالمعنى الأضيق للأدب الجيد ويفترض التوسير أن من المؤكد أنه ليس الاشكال الشعبية التي يسعى نقاد الثقافة هذه الايام أن يضعوها إلى جانب تولستوي، وجويس، واليوت، وبريخت يفترض التوسير أن تلك الروايات شعبية ، وكانت مجرد خيول خلفية

وضعت من دون وعي كي تحمل ايدلوجيا الثقافة وهي مجرد افراس للاستيلاد قدر لها أن تعيد انتاج تلك الثقافة [10]

وتعرضت اعمال التوسير للنقد والمراجعة فأغلب النقاد الثقافيين ليسوا ماركسيين بالمعنى (الضيق) فقد عارض توني بينيت الماركسي الذي يوصف بالعاشق الذي يصارع الماركسية افكار التوسير حول الأدب والايدلوجيا في كتابه (الماركسية والرؤية الشعبية) و(السيرك الطائر لمونتي بيشون) وعرض تلفزيوني بريطاني آخر (ليست اخبار الساعة التاسعة) ليبرهن أن اشكال الثقافة الشعبية كلها لا تصنعها الايدلوجيا تحت يد الرأسمالية كما رأى التوسير بل هي مفعمة بالأمثلة التي تمارس (عمل الابعاد) أي أن لها تأثير فصل الجمهور وليس شد الجمهور عن الايدلوجيات المهيمنة ، فبدلاً من النظر إلى اشكال الايدلوجيا على إنها اعلانات للايدلوجيا يميل النقاد من غير الماركسيين إن ثمة علاقة بين الاشكال الثقافية ومستهلكي الثقافة قد لا تكون حميمية احياناً ولكنها غالباً ما تكون ديناميكية [11]

وحرص النقاد الثقافيون إلى إذابة الحدود بين الأدب والاشكال الفنية الشعبية، والاهتمام بالعمل الثقافي وهي عبارة (جين توبكنز) المنجز في شكل معين في لحظة تاريخية معينة.

التأريخانية الجديدة والنقد الثقافي

يشير مؤلفا دليل الناقد الادبي إلى أن التاريخانية الجديدة هي احدى الاتجاهات النقدية البارزة في الولايات المتحدة التي وصفت في أواسط التسعينيات بالاكثر أهمية.

وقد اخذ هذا الاتجاه بالتنامي والانتشار مع نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات على يد عدد من الدراسين وعلى رأسهم استاذ جامعة كاليفورنيا بيركلي ستيفن غرينبلات الذي أطلق مصطلح (بويطيقا الثقافة) أو شعرية الثقافة للتدليل على المفهوم الجديد غير أن مصطلح التحليل الثقافي أو النقد الثقافي هو التسمية الاجرائية لهذا الاتجاه [12]

وتُعد التأريخانية الجديدة أحدى التحولات النقدية في مرحلة ما بعد البنبوية التي يجتمع فيها عدد من العناصر المهيمنة والطاغية على اتجاهات أخرى كالماركسية والتفكيكية فضلاً عن الانثروبولوجيا الثقافية، وإن هذه العناصر تجتمع لتدعم التأريخانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الادبي في اطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الايدلوجيا، وصراع القوى في تشكيل النص ، وتتغير الدلالات الثقافية وتتضارب حسب المتغيرات التأريخية والثقافية ، وهذا التقارب هو ما أخذته التأريخانية من التفكيك أو التقويض كما يلاحظ ابرامز .

ويوضح غرينبلات معالم اتجاهه بقوله : لابد للتحليل الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بينه وبين القيم من جهة والمؤسسات والممارسات الأخرى للثقافة من جهة أخرى .

أما بشأن المنهج فيسعى إلى الاتكاء على القراءة الفاحصة لاستعادة القيم التي امتصها النص الادبي (فاعلية الامتصاص) لأنه قادر على تضمين السياق الذي تم انتاجه من خلاله ، وسيتمكن نتيجة لذلك من تكوين صور للثقافة بوصفها تشكيلاً معقداً أو شبكة من المفاوضات لتبادل السلع والافكار .

وحين حرّر غرينبلات عدداً خاصاً من مجلة الجنس الادبي (Genre) عن موضوع كتابة عصر النهضة قال إن هدفه فيها هو مشروع مترابط لإعادة التفكير في الطرق التي وضعت فيها النصوص الحداثوية المبكرة ضمن طيف أكبر للخطابات، والممارسات التي نظمت فيها الثقافة الانجليزية في القرنين السادس عشر والسابع عشر .

كان غرينبلات وزملاؤه كارهين لأن يخصصوا نصوصاً في الحقل الجمالي الذاتي الذي فرق الكتابة في عصر النهضة عن الاشكال الاخرى الثقافية ، وحين واجه غرينبلات اعتراضات من النقاد الذين يعملون في هذا الحقل نشر مقالةً (نحو شعرية للثقافة) عام ١٩٨٧، وكان له صدى قوي فيما يتعلق بالطريقة التي يفهم بها الاكاديميون ظاهرة

التأريخانية اليوم حول اسئلة ليوتار وفردريك جيسون في الرأسمالية ، وكيفيـة الـترابط بين الفن والمجتمع (١٣)

قدم غرينبلات تعريفاً للتأريخانيـة الجديـدة بأنهـا ((ميـدان أو ممارسـات قرائيـة تتقصى سلسلة من المظاهر التي تظهر عندما يبحث النقاد في تخطيط الطرق التي تمثل فيها النصوص عبر اسلوب ديالكتيكي انماط السلوك للمجتمع ، وتديمها وتـشكلها ، او تغير الشفرات المهيمنة لتلك الثقافة)) (١٤) ، فهي ليست قانوناً أو منهجاً .

وطور زملاء غرينبلات افكاره في الشعرية الثقافية ووجدوا إن التأريخانيـة الجديـدة منتظمة بسلسلة من الاسئلة، والاشكاليات ، وليس بـأنموذج منـتظم لتأويـل الأعمـال الأدبية ومن هؤلاء مونتروس في مقالته (الشعرية وشعرية الثقافة) عام ١٩٨٦ وقدم مـا يتفق به مع غرينبلات ، ويفيد مونتروس من بعض افكار النصية، ومن التفكيكيـة ومـا بعد البنيوية في ممارسة النقد التأريخاني، فإن الهـدف الأول للتأريخانيـة الجديـدة هـو إعادة تشكيل العلاقة بين النصوص والنظام الثقافي الذي أنتجته والخطـوة الأولى في هـذه الرؤية هي تحديد اشكالية الفهم الشكلاني لـلأدب أو يرفـضون كونـه نظامـاً جماليـاً مستقلاً يسمو بالحاجات والاهتمامات ويرفضون أيضاً فكرة الانعكـاس المبـاشرة في إن الكتابة تعكس ببساطة ايدلوجيا مستقرة ومترابطة يصادق عليها أفـراد الـشعب كلـه وبعد التخلي عن هذه النماذج فأن التأريخاني الجديد كما يناقش مونتروس يجـب عليـه توضيح كيف إن النصوص لا تمثل أشكال المعرفة والمرجعية المبنية ثقافيـاً فحـسب بـل إنها في الحقيقة تحيا في أو تعيد انتاج الممارسات الحقيقية والشفرات التي تتجسد في تلك النصوص.

وأعاد مونتروس التفكير في العلاقة بين الكتابة والثقافة واعـادة الاعتبـار إلى الطـرق التي يتفاعل من خلالها المؤلفون خصوصاً والبـشر عمومـاً مـع الانظمـة الاجتماعيـة واللسانية وهذا الاهتمام التاريخاني امتداد للأول .

إن عداء التأريخاني الجديد للنماذج الانسانية الذاتية لا يعني إنه وزملاءه من الحتميين الاجتماعيين، بل بدلاً من ذلك يرى مونتروس إن القوة الفردية متأسسة على عملية يسميها (الذاتانية) التي تعني إن الثقافة تنتج افراداً يمتازون بالذاتية والقوة من ناحية ومن ناحية أخرى تضع هذه الثقافة الأفراد ضمن الشبكات الاجتماعية وتحصنهم في شفرات ثقافية من المجتمع إنها تزيد من استيعابهم وتوازنهم .

ثم يضيف مونتروس اهتماماً ثالثاً للتأريخانية الجديدة يقول فيه: إلى أي مدى يمكن للنص الأدبي أن يعرض نقداً راديكالياً للمرجعية...؟ ويجد إن تقصي المضمون السياسي للكتابة علامة بارزة في التأريخانية الجديدة .

إن الإشكالية الأخيرة التي يتوقع مونتروس أن زملاءه من التأريخانيين الجدد ينشغلون بها هي (المسألة النظرية) رغم أنه يصر على أن الشعرية الثقافية ليست في حد ذاتها أنموذج منتظم لانتاج المعرفة .

ويرى أنه وأصحابه يجب أن يكونوا ضليعين في النظرية الادبية والاجتماعية وأن يجيدوا أنماطاً متنوعة من التحليل.

وعلى وفق هذا الفهم المرن للتحليل دعا مونتروس إلى الافادة من المنهجية النصية ومن التفكيكية وما بعد البنيوية لما فيها من متقاطعة خفية في ممارسة النقد التأريخاني وإن احداث الماضي هي نصوص ينبغي أن تفك شفراتها ، ويثير التأريخيون الجدد الآخرون وجهات نظر تأويلية أخرى امثال ميشيل فوكو وغريتز، ومن الناحية الفعلية فكل تأريخاني جديد يحاول أن يعثر على نظرية كي تكون مرجعاً محتملاً

اجرائياً خفف غرينبلات وزملاؤه الخط الشكلاني في ممارسة النقد التأريخاني في إن تخصص الكتابة لتمثيل الجمال المستقل وأنه ينبغي ربطها بشبكة المؤسسات والممارسات والاعتقادات التي أنشأت الثقافات ووجد أن احد أهداف الشعرية الثقافية هو تبيان كيف إن النصوص تكون منتجة اجتماعياً .

وحين يختبر غرينبلات شعريته الثقافية على نقد ما بعد البنيوية من السبعينات والثمانينات يجد فيها تأييداً لفكرته بأن الذات هي بناء غير حصين ، وليست مادة ثابتة ومترابطة ، ولكن نقطة التحول بين المنزعين في موضوع الحراك والتغيير فغرينبلات ينحرف عن الحقل التفكيكي حين يناقش إن الثقافة وليست اللغة تخلق لا استقرارية الموضوع . ويتساءل بصراحة عند تقييم قدرته في صياغة النظريات المتناقضة بقوة والحاجة في ذلك إلى موقف قوي يتساءل من هو الأكثر خبرة في (التشكل الذاتي) هو أم الكتاب الذين يناقشهم .

ويطري غولديبرج على دراسة غرينبلات عن العلاقة بين نصوص النهضة والمجتمع في مقدمته لكتاب (جيمس الأول وسياسة الأدب) ١٩٨٣ ويزعم إن كتاباً مثل كتاب غرينبلات سيكشف عن الحضور الاجتماعي لعالم النص الادبي والحضور الاجتماعي للعالم في النص الأدبي وهو لم يمل إلى دراسة التقنيات كما فعل غرينبلات لدراسة المعاهد المتنافسة من أجل تنظيم السلوك ، فإنه ركز على دراسة الطرائق التي تدور فيها الخطابات السياسية حول مرجعية واحدة هو جيمس الأول مثلاً فهو يرى إن عصر النهضة مرتبط بالممارسات الاجتماعية للقرنين السادس عشر والسابع عشر ويفهم الذات على إنها كيان متأسس ثقافياً تشكل بين السلطة والمرجعية ، وهذا الاتجاه النظري لغولديبرج فوكوي (نسبة إلى فوكو) إلى حدٍ بعيد في وصفه للطرائق التي يدرج فيها الجسد ضمن خطاب يرجح صدى فكرة فوكوية بأن آليات الانضباطية تندفع وتنتج تأثيراتها الثابتة حتى في ميادين التجربة الانسانية التي تبدو شديدة الخصوصية .

لقد ساعد عمل غولديبرج على اقناع الكثيرين من الباحثين بممارسة الشعرية الثقافية وفي تفسير النصوص المأخوذة من ثقافة متأخرة ، كالثقافة الأميركية حيث حدد والترمايكلنر في مقدمته (المنزلة الذهبية ومنطق الطبيعة ١٩٨٧) كيف إن الكتابة الاميركية تشكلت بالمتغيرات في النتاج الاقتصادي والتوزيع والاستهلاك ، وبينما لا ينكر

إلا القليلون حصافة غرينبلات وغولديبرج ومايكلنر عبر بعض النقاد عـن ريبـتهم مـن تحليلات عدد من قراءاتهم .

إن الانتقاد الأكبر الذي وجهـه قـسم مـن النقـاد إلى التأريخـانيين الجـدد يتمثـل في معارضة رؤية التأريخانيين للاختلاف الثقافي ، ووجدوا إن الكثيرين منهم يتحدثون عـن المجتمعات وكأنها كيانات مونولوجية (تكشف عن وحدة ثقافية متراصـة)، ومـن هنـا يخمدون الحقيقة في إنه من تشكل سياسي معطى توجد في وقت واحد نمـاذج مختلفـة من نظم النشاط الاقتصادي أو الجمالي ، وينتقد نقاد من النسوية إنهم قـد لاءمـوا بـين طروحاتهم واستراتيجياتهم التأويلية ، ولكنهم لم يسهموا في دراسة علاقات التجنيس .

ومن الواضح أن ظهور التأريخانية الجديدة قد نبه الباحثين إنهم لـن يتمكنـوا مـن فهم النصوص ما لم يدرسوا العلاقة أو العلاقات بين الكتابة والممارسـات الاجتماعيـة ، وهذه المساهمة وحدها تعد ميراثاً مشرفاً (١٥).

الواحد والمتعدد في النقد الثقافي

يؤكد النقد الثقافي على أنه نشاط مختلف وليس مجالاً معرفياً قائماً بذاته، وأن نقـاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات المتنوعة في تراكيب وأساليب على الفنون الراقيـة ، والثقافة الشعبية والحياة اليومية وعلى حشد مـن الموضـوعات المرتبطـة بهـا؛ فالنقـد الثقافي مهمة متداخلة مترابطة ومتجاوزة متعددة .

إن نقاد الثقافة يأتون من ميادين مختلفة ويستخدمون افكـارا ومفـاهيم متعـددة وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظريـة الادب، والجمـال، والنقـد فـضلاً عـن التفكـير الفلسفي، وتحليل الوسائط ، والنقد الثقافي الشعبي وبمقدوره أيضاً أن يفـسر نظريـات ومجالات علم العلامات ، ونظريـة التحليـل النفـسي ، والنظريـة الماركـسية، والنظريـة الاجتماعية، والانثروبولوجية.

وهذا يعني أن الدراسات الثقافية شغلت بجملة من العناوين والقضايا البارزة مثل ثقافة العلوم وتشمل التكنولوجيا والمجتمع، والرواية التكنولوجية والخيال العلمي وثقافة الصورة (الميديا) ، وصناعة الثقافة والثقافة الجماهيرية والانثروبولوجية النقدية الرمزية المقارنة، والتأريخانية الجديدة، ودراسات سياسات العلوم ، والدراسات الاجتماعية ، والاستشراق، وخطاب ما بعد الاستعمار ونظرية التعددية الثقافية، والدراسات النسوية والجنسوية، والنقد الايكولوجي (ثقافة البيئة) وثقافة العولمة [١٦]

وشكلت التجربة الاستعمارية التي لم تزل آثارها بزوال الاستعمار ، وتحقيق الاستقلال، الخلفية التي ترتكز عليها مصطلحات (الادب ما بعد الكولونيالي)، والنقد ما بعد الكولونيالي، ومن ضمن فضاءات النقد الثقافي المقارن ، نظرية خطاب ما بعد الاستعمار ودراسة أثر الاستعمار في المجتمعات المستعمرة، فأجرى أدوارد سعيد الكثير من البحوث النظرية حاول فيها أن يصهر الخطاب عند فوكو وفرانزفانون في حوصلة الكتابات السياسية لانطونيو غرامشي .

ثنائية الثقافة والسلطة في النقد الثقافي

إن علاقة السلطة بالمثقف غالباً ما تكون محفوفة بالمخاطر، فالمثقف ينتظم في علاقة توتر مزمنة مع السلطة ، علاقة ضدية ، طرفها السلطة (اجراءات قمعية) وطرفها الثاني (المثقف) تهدف إلى اقصاء دوره ، بوصفه مرجعية تسهم في تعميق وعي المجتمع بنفسه في حقبة تأريخية معينة ، وسلطة المثقف تشمل الممارسات الفكرية الاعتبارية والرمزية التي يقوم بها المثقف .

وتمثل السلطة (بنية المركز) بينما يقع المجتمع على هامشها في الانظمة الدكتاتورية أما عناصر النخبة الثقافية الذين يمثلون المركز الاجتماعي فهم فئات لها حضور فعال في الواقع : النخبة السياسية ، الدينية ، والثقافية بالمعنى المباشر: الأدباء والفلاسفة ، والمثقفون هم النخبة المستنيرة التي لها وظيفة فكرية عقلية، تحديثية ، اخلاقية وهي

تشكل المرجعية الاساسية للافكار السائدة في المجتمع، وتؤدي دوراً طليعياً في ضبط القيم، والممارسات الاجتماعية ، وتسعى لتطويرها وتجديدها داخل اطر عقلية متماسكة في إطار نقدي يؤمن بالاختلاف والمغايرة وتعدد المنظورات والاختبارات ، وتتفاعل مع الوقائع الجديدة استناداً إلى رؤية متنوعة تقوم على النقد والتوصل والتواصل والتفاعل.

تهدف الدراسات الثقافية ، النقد الثقافي إلى تناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة وتهدف إلى فهم الثقافة بجميع اشكالها المركبة وتحليل السياق الاجتماعي ، والسياسي ، والدراسات الثقافية ليست نظاماً ، وإنما هي مصطلح تجميعي لمحاولات عقلية مستمرة ومختلفة وتنصب على مسائل عديدة ، وتتألف من اوضاع سياسية وأطر نظرية مختلفة ومتعددة [١٧]

ومن مظاهر العولمة انهيار الكثير من المدارس الادبية التي توحي بانهيار انظمة الحكم التقليدية ، وتدمير التوابع الفكرية ، وتحطيم مركزية الفكر ، والدليل على ذلك موت البنيوية .

ومن البنيويين من اعاد النظر في موقفه تحت وطأة المتغيرات الان وبعد ثلاثين عاماً من استهلال التمرد على البنيوية، كان هذا بشارة لخلاص العالم من بنية الاستقطاب التقليدية وانتهت بتفكك الاتحاد السوفياتي ، وتهاوي الانظمة الشيوعية المنغلقة على مركزها الاوحد ، وتصاعد الدعوة إلى التعددية وتأكيد الاختلاف في مؤازرة مفهوم المركزية الغربية ونقضه .

ومن المؤكد وفرة الخطابات التي نلمحها في السنوات الاخيرة من القرن العشرين بعد انكسار الخطاب الكولونيالي (الاستعماري) ، ولا سيما بعد كتاب سمير أمين (التمركز الأوربي نحو نظرية الثقافة) والخطاب النقيض للكولونيالي الذي يصوغه نقاد العالم الآخر أدوارد سعيد وهومي بابا الذين ينتمون إلى مدارس متعددة ويجمعهم التمرد على الخطاب المركزي في أي شكل كتابي بحثاً عن عوالم أخرى تؤكد التعددية الإنسانية .

وليس مصادفة أن يهجر ناقد بارز مثل تودوروف موقعه في النظرية البنيوية ويستبدل بالشعرية خطاب الخطاب، وينتقل إلى الكتابة عن (التعدد الانساني) وأخلاق التاريخ ، مفككاً تفكيكاً نقيضاً خطاب الفكر الفرنسي ، إنها حواريات هائلة في المشهد النقدي العالمي وذهبت إلى الابد فكرة أن النقد (الاوروأميركي) هو الاطار المرجعي الوحيد[18].

إن النقد الثقافي لا يدور حول الفن والأدب، حسب ، وإنما حول دور الثقافة في نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية، والانثروبولوجية بوصفه دوراً يتنامى في أهميته ليس لما يكشفه من الجوانب السياسية والاجتماعية حسب، بل لأنه يشكل الأنظمة والأنساق ، والقيم، والرموز، ويصوغ وعينا بها، وهنا تتبدى علاقته بالانثروبولوجية الرمزية المقارنة التي كانت في بداياتها تعنى بما هو بدائي وغرائبي ثم انكمش هذا الدور التقليدي وتم بناء أنموذج جديد يسمح بمقاربة أوضاع خصوصية ومحددة غذت الكثير من الخطابات الرمزية حول الأصالة والحداثة .

ويسعى الخطاب الثقافي المعاصر إلى تنظيم شأن الصورة بوصفها خطاباً واتصالاً فنياً خاصاً فالصورة ، سلطة في التواصل الجمالي والتداولي ولها التأثير الجمالي التبليغي فهي إذا لم تعبر عن ثقافة ما تصبح مادة جامدة .

والصور الفنية ذات الدلالات المتنوعة لها سلطة التغيير في السلوك والمواقف بما يسمى (الصورة الوظائفية) ذات الطبيعة البراغماتية .

انفتحت بعض الأعمال الشعرية على الثقافة البصرية الحديثة عبر أشكال تشكيلية وبيانية وفنون الاداء المسرحي في حين انغلق النقد الادبي على منظورات ثقافية تحرر الفن الشعري من (سلطة اللغة) .

ومع النقد الثقافي جرى الاهتمام بنصوص الوسائط: التلفزيون وبرامج المغامرات والخيال العلمي وقصص الجاسوسية الوثائقية وعدد من الأفلام...الخ [19]

وبهذا المعنى توسع مفهوم النص ولم يعد المدلول القديم كافياً ولا مستوعباً لرؤى الثقافية الجديدة ، وقاصراً في منظور النقد الثقافي.

الهوامش

---

(١) ينظر: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: د. حفناوي بعلي، منشورات الاختلاف. ط١، الجزائر، ٢٠٠٧، ص١١

(٢) حوار مع د. سهيل الحبيب ، مجلة عمّان ، ع١٦٤ ، أمانة عمّان ، ٢٠٠٩، ص٨٠ وما بعدها

(٣) ينظر: نفسه ، ص٧٩ وما بعدها .

(٤) في الحداثة ، وما بعد الحداثة ، دراسات وتعريفات : تحرير وترجمة سهيل نجم. دار أزمنة ، عمان ٢٠٠٩، ص١١٩

(٥) ينظر : نفسه ، ص١٢١

(٦) ينظر : نفسه ، ص١٢٢

(٧) ينظر: نفسه ، ص١٢٤

(٨) ينظر: نفسه ، ص١٢٥

(٩) ينظر : نفسه ، ص١٢٥ وما بعدها .

(١٠) ينظر: نفسه ، ص١٢٦ وما بعدها .

(١١) ينظر: نفسه ، ص١٢٧-١٢٩.

(١٢) ينظر : دليل الناقد الادبي : د. ميجان الرويلي ، ود . سعيد البازعي ، المركز الثقافي العربي، ط٢ ٢٠٠٠ ، ص٤٥

(١٣) ينظر: في الحداثة، وما بعد الحداثة ، ص١٣٤.

(١٤) نفسه ، ص١٣٤

(١٥) ينظر: نفسه ، ص١٣٣-١٤٣

(١٦) ينظر: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن ، ص٢٠

(١٧) ينظر: نفسه ، ص١٥١ وما بعدها .

(١٨) ينظر: نفسه ، ص٢١٦ وما بعدها .

(١٩) ينظر: نفسه ، ص٢٦٩ وما بعدها .

اسطورة الأدب الرفيع
(بدايات واستشراف)

كنت قد قرأت كتاب عالم الاجتماع علي الوردي (اسطورة الأدب الرفيع) منذ زمنٍ لا عرف تأريخه بالتحديد ، وبقي في ذاكرتي منه العنوان ، وروح السجال الساخنة – الباردة التي كان الوردي يحاور بها مقالات الدكتور عبد الرزاق محيي الدين ، أستاذ الأدب العربي ، في دار المعلمين العالية حول مفهوم الأدب ووظيفة الشعر على وجه الخصوص، وكنت قد انتبهت إلى الروح الخطابية الغالبة على الكتاب ، وروح الإثارة الصحافية التي لا تخلو من جرأة واضحة في أفكار المؤلف ورؤاه ، ولعل ما سانده في ذلك كونه من أساتذة الاجتماع الذين ينظرون إلى الأدب من زاوية وظائفيته الاجتماعية ، واحتكاكه بالنسيج الاجتماعي ، لا من زاوية النسيج الفني والأسلوبي الذي يتغلف به ، و يتكون منه، وهذه إشارة أولى .

أما الإشارة الثانية فأنني التقطتها وأنا أهرع إلى كتاب الوردي بعد أن بدأ اهتمامي بالنقد الثقافي هذا الحقل النقدي المهم الذي بدأ يكتسح الدراسات النقدية ؛ الإشارة كانت بمثابة التماعة قوية في الذهن في أن يكون كتاب الوردي أمثولة وأنموذجاً للدراسة النقدية الثقافية التطبيقية التي نادى بها نقاد الثقافة في توسيع دلالة (الأدبي) ومن ثم توسيع دلالة (النقدي) ليخرج عن حدود الجمالي حسب إلى الثقافي الواسع .

ولم أغفل أن الوردي كان يعالج إشكالية الأدب الرفيع من زاوية نظر مغايرة لما تدور فيه الدراسات النقدية الثقافية ، أو التأريخانية الجديدة ، ولكنني رشحته لكونه قد أثار وعالج على نحو غير مباشر الكثير من الآراء ، والالتماعات المهمة ، والرائدة في هذا السياق التي أثارها ، من غير مرجعية منهجية أو نقدية معينة ، بل جاءت عفو الخاطر النقدي مؤطرة بالخاطر الاجتماعي .

العلاقة بين الادب والمجتمع والنقد والأدب كانت مثار أفكار الكتاب ولعل القضية الاشكالية الكبرى في الكتاب يمكن تمثلها في محاور مختلفة تدور جميعاً في كشف النقاب عن أسطرة الأدب الرفيع ورفع الهالة عنه وإنزال التاج عن رأسه والتعامل معه تعاملاً شعبوياً .

وكان الوصول إلى هذه الغاية محكوماً بمناقشة السياقات المتحكمة في انتاج ذلك الأدب وفي تلقيه ، وحلحلة الثوابت التداولية المألوفة فيهما معاً

ولعل أولى السياقات التي اثارها الوردي هو سياق (الحداثة العصرية) وما يفترض بالأدب أن يجانسه ، ويتماشى معه ، فالزمان غربال جبار يبقى فيه ما ينفع الناس ، ويختفي منه الزبد والحثالة ، وأن قيم الزمان تغيرت ، وذهبت هالة أدباء السلاطين والقصائد العصماء المكتوبة في استمالتهم واستجدائهم وهم يأملون من وراء ذلك الجائزة الدسمة أو الجارية الدعجاء [1]

وبدت غاية الوردي أكبر من مجرد مراجعة مفاهيم الأدب وقيمه ، وأساليب كتابته ، أكبر من نقد قصائد المديح والتزلف إلى السلاطين والملوك ، وأكبر من نقد قصائد الأهاجي في المتبارين شعراً أو حظوة بين القبائل أو قرباً من السلطان، بدت غايته ، أو هكذا بدت ، محكومة بمناقشة محاور الصراع بين السلطة والأديب ، والأديب ، والشعب ، أو المجتمع، وأن تكون للأدب وظيفة كبرى تجعله قادراً على أن يقدم للناس ما ينفعهم ، وما يبصِّرهم ويلذَّ لهم في آن وليس تقديم الألفاظ الطنانة والرنانة حسب .

وعلى الرغم من أن هذه الأفكار ذات صبغة اجتماعية ، وهي كذلك كما أرادها المؤلف ، إلا أن قيمتها تتمثل في تكييفها لتنسجم مع ما يريد النقد الثقافي الوصول إليه من خلال مراجعة القيم النسقية المتحكمة في الأدب ، والمؤثرة في تشكيله، وارتهان تلك القيم بسياق التكسب أو العلل المادية وجعل السياقات الاجتماعية أو الأخلاقية مرتبطة بها ، عبر تعتيم كل ما هو شعبوي وجماهيري وإضاءة عطايا الملوك والسلاطين بالقيم المزيفة من حيث انتسابها مثل الكرم والشجاعة والمروءة والعدل ... الخ مما يغص بها الشعر العربي .

ولعل هذه الموازنة التي يقدمها الوردي بين عالم الاجتماع ، ودارس الأدب تضع يدها على قضية مهمة من قضايا النقد الثقافي ، وهي ، انفساح مجال النقد الأدبي ليعنى في وجوه كثيرة منه بالمفهوم الكبير للثقافة ، ودراسة الأدب والتاريخ والاقتصاد ، والعلوم، والسياسة، والفن ، والأدب ليس بوصفها سياقات مؤثرة أو ضاغطة على تشكيل الأدب وصياغة رؤاه بل بوصفها ميادين ومجالات مفتوحة يعنى بها النقد الثقافي ضمن علاقة

حوارية مرنة تدخل تحت مصطلح (بويطيقا الثقافة) بحسب مصطلح (غرينبلات) التي هي القوانين العامة المشكلة لأبنية الثقافة (العامة والخاصة) من دون تحديد أو تشخيص لميادين بعينها وسياقات دون غيرها، ومن غير هيمنات ومراكز توجه تلك القوانين ، واخراجها من دائرة البويطيقا (الشعرية) الجمالية إلى البويطيقا المتجاوزة حدود الإثارة الجمالية مهما كانت وسائلها أو غايتها ويمكن القول بصناعة جمالية (شعرية) من نمط خاص لا تنظر إلى قوانين الجمال بوصفها قوانين صمّاء تقوم على تلميع المخيلة والحس دون العقل فتلك القوانين سرعان ما تصبح متكلسة بعد أن تتجاوز إشارة البث الأولى وتنطفئ شعلتها الحارقة لتبقى ضوءاً متراقصاً في ذبالة شمعة، وهذا لا يعني أن الجمالي (التخييلي) يفقد ألقه ويميت استجابته بعد تلقيه الأول فهذا حكم بالاعدام على الابداع من جهة وعلى نظريات النقد بمنهجياته المتلاحقة جميعاً، بل أن القصد في هذا إن ما قدمه النقد الثقافي في هذا الشأن هو ضرب من الرهان المعرفي – الجمالي المتواشج القائم على مراجعة تاريخ الأدب والنقد معاً ، ومحاولة معمقة في نقد التطرف والتمركز والهيمنة أيا كان مصدرها وسجالاتها ، وهذا لا يعني شطباً لتأريخ الذاكرة الثقافية الماضية واقتلاع عقلها واستبداله بآخر ، بل يعني معاودة القراءة الثقافية النقدية لتلك الذاكرة وحلحلتها من المراكز والمرجعيات والسياقات المكبِّلة لها أو المرتهنة بها ، ووضع اليد على حالات نهب الذاكرة والتعتيم على المقصي والمهمش وإعادة قراءته بوصفه متناً آخر ومراجعة قوانين المراكز الثقافية المتحكمة في تسييد انساق دون أخرى ، وهذا أمر لا بد من الأقرار به في عصر ما بعد الحداثة الواعي بضرورة انكار شأن الهيمنة ومصادرتها.

وحين يدافع علي الوردي عن علم الاجتماع ويدفع عنه تهمة كونه (دائرة معارف) يلامس السياقات الثقافية العامة التي يخوض بها الشعر العربي التي هي من زاوية نظر أخرى سياقات المجتمع البشري التي يخوض فيها عالم الاجتماع من تاريخ ، وفن ، وسياسة ، واقتصاد، ودين وغيرها ، ويثير إشكالية نزع الحدود بين الاختصاصات ؛ فليس الشرط في عالم الاجتماع أن لا يخوض إلا في النظريات الاجتماعية المحددة كما أن ناقد الشعر لا يشترط فيه أن يكون شاعراً ، وأن كليهما يخوض في مجالات الثقافة

(الاجتماعية) ويأخذ النتائج التي توصلت إليها أو انتجت ظواهرها من دون الحاجة إلى مزاولة اجراءاتها على الرغم من أن الوردي لم يلتفت إلى التجانس بين عمل الشاعر وعمل الناقد في اشتغالهما على نص واحد هو نص الأدب .

وبدت محاولة الكتاب في مناقشة أسطورة الأدب الرفيع محاولة واسعة في نقد قيم الثقافة ، والأدب واحد من أبرز أبنيتها الفوقية ، وقد سلك الوردي للوصول إلى هذا الهدف سبيل الأدب لتحقيق هذه الغاية ، وبغض النظر عن اتفاقنا مع آرائه أو اختلافنا معه فيما يخص القيم الجمالية والفنية الثابتة والكلاسيكية للشعر العربي المشكِّلة لهويته التي بدا عبد الرزاق محيي الدين المحاور المناوئ للوردي مدافعاً عنها ، على الرغم من هذا إلا أننا نجد محاولة الوردي محاولة مهمة وجريئة في نقد الفكر الأدبي من زاوية نظر عالم الاجتماع .

وعلى الرغم من الرؤية الاختزالية إلى الشعر العربي القديم التي قدمها الوردي حين جعله لا يخرج عن ثلاثة أغراض قلما ترد مجتمعة في أشعار الأمم الأخرى هي مدح الظالمين ، ووصف الخمرة ، والتغزل بالغلمان إلا أنه كان دقيقاً في عزل الشعر التكسبي الذي يتزلف إلى السلاطين والمترفين عن الشعر العربي الحديث الذي يعنى بالواقع الاجتماعي والتجربة الشخصية الملتحمة بشؤون المجتمع وليس التزلف إلى السلاطين والمترفين ويستشهد باتحاد مجالي الأدب والاجتماع برأي للدكتور علي الزبيدي يورده الوردي : ((لست مختصاً بعلم الاجتماع ، ولكن اعتبره مادة أساسية في اختصاصي الأدبي ، فأدب العصر يتجه نحو الواقعية ، أي إلى مجتمعه ، فيتأمل مشاكله ويستقرئ أهدافه، ويحاول أن يكيف انتاجه الأدبي على هذه الأسس زيادة على العنصر الضروري للأدب والانشاء وأعني الجمال الفني ، وقد رأيت من واجبي كمشتغل بالأدب أو قل بهندسة النفوس أن أقاوم مثل هذه الآراء..))(٢)

وكان هذا الرأي قد قدمه الدكتور الزبيدي في نقد كتاب علي الوردي مهزلة العقل البشري .

ويبدو هذا السجال بين الأدب والمجتمع أو الأديب وعالم الاجتماع الذي يثيره علي الوردي ويختصم حوله سجالاً افتراضياً ، فالأدب واحد من الفنون الجميلة العليا التي لا

يستغني عنها الإنسان ، ولكن الاختلاف يكمن في كيفية تلقي هذا الأدب وفهمه، وتفسيره وطرائق تذوقه أو الاستجابة الجمالية إليه وفهم غاياته ومقصديته وبهذا المعنى نتعامل مع رؤية عالم الاجتماع إلى الأدب أو عالم الاقتصاد، أو عالم التاريخ ، أما الناقد الأدبي فينظر إلى الأدب على أنه المادة (العلمية) أو المجال المعرفي الذي ينجز وظيفته بوساطته بالتعامل مع نسيجه وأبنيته وتفكيكها للتوصل إلى الحكم عليها هذا من جانب ومن جانب آخر فأن حقول الثقافة غير الأدبية ولاسيما الاجتماعية تستعين بالأدب في جلاء الغامض والسّري والمبهم ، وكذلك الظاهر والمعلن من القيم الاجتماعية والأفكار العامة والخاصة التي لا ينجح سوى الأدب في البوح بها والكشف عن أسرارها .

فحين يعلق الوردي على قضية الأسلوب ويقصد به لغة الكتابة يذهب إلى الدعوة إلى تجريدها من الزخرفة والحذلقة التي اتصف بها الأدب العربي القديم لأن الأدب الجديد يكتب للجمهور لا للطبقة الخاصة وهذا من حق الوردي أن يدعو إليه، وليس هنا الموضع المناسب للتمييز بين هذه الرؤية ورؤية الناقد الأدبي الأسلوبي، ولكن من الضروري الانتباه إلى أهمية هذه الدعوة المبكرة التي تتكرر في هذا الكتاب في ضرورة أن يخوض الأدب في المهمش والشعبي لغةً ومضموناً[٣]

ويدعو الوردي إلى دراسة الشعر العربي دراسة حياد وأنصاف، لا دراسة حب وتعصب وأن يعرفوا كما أن للشعر منافع فأن له مضاراً ، ويجد أن ضرره بالأمة العربية أكثر من نفعه لها . ومن الواضح أنه يقصد بذلك الشعر التكسبي والشعر المادي المجرد ، وهو حين يدعو إلى ذلك كله فهو يريد الوصول إلى نقد القيم الشعرية المتحكمة في المجتمع ونبذ شعرنة المجتمع وتسييد القيم الطوبائية التي لا تمتلك رصيداً وقعياً وهذه رؤية مهمة ينبغي الالتفات إليها .

ولعل الوردي قد أسرف في روح التعميم التي بثَّها في كتابه حين تعامل مع الشعر العربي القديم تعاملاً واحداً بل أنه لا يجد أن الشعر الحديث ، الذي لم يقف عنده إلا من باب نقد الشعر القديم بوصفه معارضاً له في الروح والزمن ، إلا منتمياً إلى الدائرة الخلافية التي ينتقدها ، ويستعير أوصاف الازدواجية والتبريرية من النظريات الاجتماعية والنفسية ويلصقها بالشاعر العربي ؛ بل يجد أن الشاعر العربي يملك

شخصية مزدوجة فيظهر غير ما يبطن ، ويقول ما لا يفعل بدعاوى التصوير الفنية وكأنه بذلك يجرده من صدق التجربة ، ويفهم مقولة أعذب الشعر أكذبه فهماً حرفياً لا فهماً فنياً .

ولسنا هنا في موضع الدفاع عن الشعر العربي أو مراجعة أفكار علي الوردي فيه فهذا ليس موضوعنا لاختلاف منطلقينا ولكننا نجد في عرض هذه الأفكار ضرورة لمراجعة النقد الثقافي – الاجتماعي عند علي الوردي .

ومن الطريف أن الوردي قد انتقى بذكاء إشكالية اللفظ والمعنى والقافية الموحدة وموسيقى الشعر العربي في مناقشة التصنع وازدواجية الرؤية الشعرية العربية القديمة من زاوية نظره ، فهو يعبر عن قضية القافية الموحّدة (بإعجوبة القافية العربية) وكيف أن الشعر العربي يضحي بالمعنى من أجل اللفظ أو الحرف، ومقدار العنت في أن تكون موحّدة، من بداية القصيدة إلى نهايتها ، وأن تكون معربة ، وأن الإعراب في القافية داء عضال يعرفه الذين مارسوا نظم الشعر في اللغة[٤].

ويبدأ الوردي بترتيب الأسباب التي تدلل على أن الشعر العربي شعر (شكلي) لفظي خالٍ من المعنى وأن القواميس العربية القديمة التي ترتب الكلمات على أساس الحرف الأخير منها قد ساعدت الشاعر القديم على التقاط ما يرومه من قوافٍ، ويجعل عنت القافية السبب المباشر في افتقار الشعر العربي إلى الملحمة بشكلها الحقيقي المتعارف عليه في الشعر العالمي، ويعود ليعتذر للشعر العربي بأن ثمة شعراء كانوا قادرين على الأتيان بالمعاني الرائعة ولكن القيود الشكلية واللفظية هي التي كبلت سواهم بابتداع المعاني المتحررة من الأسر ، ويجد في موقف نازك الملائكة من القافية العربية وثقلها على الشاعر العربي ما يؤيد رأيه في أن الشاعر القديم يبدو موزعاً بين التعبير عن انفعاله ، والتفكير في القافية، ثم ينتهي من هذا كله إلى خلاصة لا تخلو من لغة التهكم والدعابة الشعبية أحياناً يقول فيها :

إن الشعر العربي جميل في موسيقاه اللفظية ولكنه في معانيه ضحل نسبياً ولو ترجمنا بعض تراثنا الشعري إلى لغة حديثة لما حصلنا منه إلا على سواد الوجه!))[٥]

وبذلك نجد أن الوردي لم يكتف بحلحلة العيوب النسقية التي عصفت بالشعر العربي القديم ولاسيما في غرضي المديح والهجاء بل واجه البناء الشكلي مواجهة قاسية فيها الكثير من خلط الأوراق الفنية والاجتماعية ، ويصعب على عالم الاجتماع أن يتفهم قوانين الشعرية العربية كما أرادها أصحابها ويتفهم العوامل السياقية المختلفة التي أدت إلى هذا التعقيد الشكلي والبنائي للقصيدة العربية الذي أنتج مئات القصائد الخالدة وعشرات الشعراء المجيدين ولا يكفي لفهم ذلك ربط الشعر العربي القديم بالمجتمع الجاهلي وخصائصه الاجتماعية القائمة على التمسك بالشعر العربي بوصفه أبرز ضروب المفاخرة ، والمباهاة في المواسم والأندية ، والتباري بين القبائل في المقدرة الشعرية، وأن الشاعر الجاهلي، طبقاً للوردي، ليس شاعراً بالمعنى المفهوم عند المتمدنين ، وإنما هو بالأحرى محارب ، وأغراضه الشعرية تدور في معظمها حول الحماس ، والفخار ، والمدح ، وأن الشاعر لا يفيدنا في تأريخ السلاطين ؛ إذ هو يصوِّر الوقائع كما يشتهي لا كما هي في الواقع .

وبدت آراء الوردي في مراجعة القيم النسقية المحرِّكة للشاعر العربي محكومة بالخصائص الاجتماعية للشخصية العربية التي تحمل معاني البداوة وتسود فيها ثقافتها في الروح، والمظهر ، وفي الموضوعات الشعرية ، والمعاني السائدة والأوصاف المستخدمة ، حتى في المراحل التي فارق فيها الشاعر تلك الحياة البدوية ، وانتقل إلى الحواضر فظلت تلك القيم ، والمعاني ، والأوصاف هي هي ، وتلقف الوردي نص ابن قتيبة في مقدمته ليدعم آراءه في هيمنة البداوة الاجتماعية وتحولها إلى بداوة شعرية : وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين .

وبلغ الوردي في نقده الثقافي (الاجتماعي) مبلغاً كبيراً حين ربط بين اللغة والتمايز الطبقي ، وأن العناية بالزخرف والمجاز البلاغي يبدو واحداً من العلل النسقية المرتبطة بالترف والمترفين وهي غريبة على بنية الشعر الاجتماعية . واستخدم في تعزيز هذا الرأي نظرية عالم الاجتماع (فبلن) المعروفة (بنظرية فبلن) أو نظرية (الطبقة الفراغية) وخلاصتها أن المترفين ، أو أبناء الطبقة الفراغية يحاولون بكل جهدهم أن يتخذوا من المظاهر ، والشعائر ، ما يميزهم عن أبناء الطبقات الدنيا ، وأن المترف يملك من المال

والفراغ ما يمكنه من اقتناء الزخارف التي يصعب على الفقراء تقليدها، وبهذا يستطيع أن يتعالى عليها ويشعر بالامتياز عنهم ، ويجد الوردي في هذه النظرية منفذاً ينفذ منه إلى تبرير الزخرف البياني في الشعر العربي، وأن هذا التمايز بين لغة العامة ، ولغة المترفين هو في هذا الزخرف الذي يشبع حاسة التفوق، والتمايز الطبقي ، وهو لا يشيع إلا في المجتمعات الطبقية وهذا الزخرف ليس إلا طبقة خارجية متى رفعت لم نجد ثمة فرقاً بين الغني والفقير، ولا بين المترف والمعدم ولم نفهم على وجه الدقة ما الذي يريده الوردي بوصف الزخرف البياني فهذا مصطلح فضفاض وليس دقيقاً في دلالته النقدية لأن البيان يرادف التخييل الدلالي في الشعر ، وهو لا يقتصر على الشعر العربي لأنه قانون شعري عالمي بل هو مادة الشعر الصياغية اللغوية وهنا يتسع مفهوم البيان ليشمل المجاز برمته أو الانزياحات الدلالية بالمصطلح النقدي الأسلوبي الحديث ، أما نعته بالزخرفة فهو لا يخرج عن هذا السياق لأنها تعني غاية جمالية مقصودة لذاتها في الأدب وسواه أما الحكم النقدي عليها بالجودة أو الرداءة فهو خاضع في الحكم كما في الوصف إلى معايير الجمال المتحولة تأريخياً من جانب وإلى معايير الثقافة الواسعة من جانب آخر، ولكننا نفهم آراء الوردي فهماً ثقافياً من زاويتي نظر الأولى زمنية فسياق أفكار الوردي الزمني سياق بعيد زمنياً وهذا حاجز لا يمكن تخطيه في مراجعة أفكاره وتفكيكها أما زاوية النظر الأخرى فهي محكومة بالسياق الثقافي الواسع الذي يجد الأدب نسقاً من انساق الثقافة المتوازية الذي من الممكن أن نسقط عنه هالات الاستعلاء (اللغوي) والتقديس الجمالي ، والطبقية الصياغية لأنها غير مألوفة شعبياً وتعد ترفاً وفراغاً (اجتماعياً) ونحن هنا نصف أفكار الوردي ضمن منظوره ونظريته الاجتماعية بعيداً عن محاكمتها أدبياً أو نقدياً .

ولم يكتف الوردي بمراجعة هذه النظرية على لغات القبائل العربية والخلافات الإسلامية وانعكاساتها على الشعر بل تحول من الشعر إلى النثر ووجد أن النثر لا يختلف عن الشعر في هذه العلل النسقية ، وأن النثر الجاهلي يمثل صورة للإيهام والزيف ولاسيما في سجع الكهان والخطابة ، وانتبه إلى علة أسلوبية مهمة في النثر العربي تمثلت في أسلوب الكتابة العربية التي سارت على خطى عبد الحميد الكاتب فكانوا يكتبون كما

يخطبون ، وهذه انتباهة مهمة عصفت فعلاً بالكثير من النثر العربي الذي بدا خطابياً يهدف إلى الاقناع واستمالة الجمهور ، وإطرابهم أكثر من لفتهم إلى الخصائص الفنية للنص المكتوب ، وأن هذا المكتوب ظل طويلاً يعاني من العيوب الشفاهية ، ولم ينتقل إلى الكتابية إلا في مراحل متأخرة، لم تخل هي أيضاً من آثار الشفاهية والخطابية .

ولعل دفاع الوردي عن الجاحظ وعدَّه أول كاتب اجتماعي في تاريخ العرب يتأتى من كونه يعنى في أدبه بالعامة والمجتمع ، وأنه من دعاة الأدب الواقعي أو المكشوف فهو لا يتستر في ذكر الواقع مهما كان معيباً ، ويذكر الحقائق عارية ويعد المداجاة فيها نوعاً من الرياء والنفاق ، ولاشك في هذه العناية بالمهمش والشعبي التي باركها الوردي هي مما يحرص عليه نقاد الثقافة أو النقد الثقافي .

وضمن هذا المحور يدخل الوردي في دائرة جديدة مغايرة لدائرة الشكل والزخرف والبيان ليناقش مضمون الأدب وأفكاره ليحكم للجاحظ بالتفوق في النثر العربي ، ويبني حكمه طبقاً لمعيار أخلاقي يتجانس مع نظرية الوردي الأخلاقية التي ينعتها بنظرية (الاتساق الاجتماعية) التي تنكر على الشخصية السوية صفة الازدواج بين الداخل والخارج وبين المظهر والجوهر وتدعوه إلى الصدق الأخلاقي .

وتبدو طبيعة النثر العقلية أكثر ملاءمة لأفكار الوردي الاجتماعية لما فيها من بحبوحة عقلية وموضوعات ثقافية عامة أو اجتماعية أكثر من الشعر الذي يصدف عنه في الأغلب لأنه لا يوفر له هذه المساحة من الحوار العقلي في الأدب ووظيفته الاجتماعية والعلل النسقية المتحكمة فيه ، ولذا لم يكن غريباً أن ينقاد الوردي إلى مراجعة أساليب الناثرين العرب ويراجع أفكارهم ومواقفهم من الفلسفة وعلاقتها بالدين ، وأن الدين منعزل عن التفلسف ، لأن الدين قائم على التسليم واليقين ، وليس على الفلسفة والمنطق القائمين على النظر والتشكيك ، فيفضل بذلك أسلوب أبي حيان وآراءه على سواه في هذا الميدان ، ولكنه يعود إلى مقارنة أسلوبي أبي حيان والجاحظ من حيث الصدق والكذب ، أو حرارة الإيمان بالفكرة التي يمثلها أبو حيان أو العبث والتلاعب بين الفكرة ونقيضها التي يغذيها علم الكلام والسفسطة عند الجاحظ؛ يراجع هذا كله لينتهي إلى دعم فكرته الاجتماعية – الأدبية التي تجد أن مصير الأدب اللفظي الزخرفي من الشيوع والانتشار

أكبر بكثير من الأدب الفكري والعقلي ، فالجاحظ مات وهو من انصار المدرسة اللفظية أو الكلامية وترك وراءه دوياً هائلاً وسمعة أدبية كبرى أما أبو حيان فقد كان على العكس من ذلك إذ هو لم يكد يمت حتى نسيه الناس وظل منسياً طيلة العصور الآتية فكان أول من اكتشفه في العصر الحديث هو المستشرق السويسري (آدم متز) في كتابه (الحضارة الإسلامية في القرن الرابع) وهذه المفارقة تلقفها الوردي أيضاً في صياغة أو دعم موقفه من السائد والمتسيد في الذائقة الأدبية العربية وسياقاتها الاجتماعية المؤثرة، ونقل هذه الذائقة ومحدداتها، ومظاهرها الغالبة إلى الأجيال اللاحقة فرسمت ملامح البلاغة العربية ذات الروح الشكلية القائمة على العناية بالزخرف اللفظي وحيل الادهاش الكلامية.

وعلى الرغم من أن الأفكار التي يراجع بها الوردي الأدب هي أفكار اجتماعية لا تقترب من مادة الأدب الخاصة ووظيفته الذاتية إلا أن النقد الاجتماعي الذي أولاه الوردي لمفهوم أسطرة الأدب الرفيع تناول العلل النسقية التي دخلت حقاً ميدان الأدب ، وشكلت موضوعاته ، وأثرت في تلقيه وتقويمه ، كما أنها لفتت الانتباه إلى ما يدعو إليه النقد الثقافي من اضاءة المعتم في الأدب، والأدباء ، والمهمش والمسكوت عنه، وكشف النقاب عن العوامل السياقية التي دفعت بالأدب إلى سلوك الطريق غير الواقعي وغير الشعبوي والاهتمام بالزخرف والزينة اللفظيتين على حساب الأفكار والموضوعات الواقعية ، والتنبيه إلى ضرورة العناية الشمولية بالأغراض أو الموضوعات الأدبية التي لم يسلَّط عليها الضوء الكاشف المنصرف إلى البهرج والزائف ، وتخليص النقد الأدبي من قراءات السالفين وما رشحوه من شعراء وموضوعات شعرية، ويظل مفهوم (البهرجة) أو الزيف مفهوماً قلقاً وغير محدد الدلالة من حيث سياقاته وحدوده ومن حيث معاييره التأريخية بمختلف سياقاتها التي تتلقاه .

وحين راجع الوردي الأدب الحديث تحت عنوان أدب الزمان الحديث ، أراد أن يؤكد مفهوم (الزمان الحديث) من زاوية نظر اجتماعية بوصفه سياقاً اجتماعياً مهماً له علله وعوامله ورؤاه ، وأن تبرير التزلف للمترفين والتكسب الشعري رغبة في الشهرة أو المال لم يعد ممكناً مع أديب القرن العشرين بعد شيوع المطبعة ونضج الرأي العام

واختلاف ذائقة الجمهور ومقاييسهم ، ومن السهولة أن يقلب هذا الميزان فيكون الأدب الحديث ميداناً أكثر رحابة وسعة في انتاج أدب التزلف .

والتطبيل الذي لم ينج منه عصر ادبي من عصور الأدب العربي التأريخية بل أن الطبعة قد سهلت من وسائل انتشار هذا التزييف بحكم تطور وسائل الاعلام المرئية والمسموعة والالكترونية لاحقاً وزيادة منافذ المال والانفاق عليها وشرائها ؛ وهذا يعني صعوبة القول بالمعيار الزمني في توجيه مآلات الهيمنة لشكل من أشكال الأدب ومضامينه .

وبقي لنا القول إن الفكر الطبقي الذي انتقده علي الوردي لم يبرأ هو منه في النظر إلى الأدب وتصنيف الأدباء فهو بابتداعه مصطلح (الأدب الرفيع) قد جعله قسيماً للأدب الشعبي أو أدب العامة ، بصرف النظر عن كونه قد نادى ببطلانه، واسطرته ، فقد جعل الوردي أدب العامة هو الأدب الرفيع والآخر هو الأدب الكاذب أو المزيف ، وهذه نظرة طبقية أيضاً وغير دقيقة لسببين السبب الأول أن انكار الرفعة اعتماداً على السياق الاجتماعي الذي يستند إليه الأدب غير كافٍ ما لم يتم الكشف عن بنية الأدب الفنية ، وحقيقة التجربة الكامنة وراءها ، ومثالنا في ذلك المتنبي وسيف الدولة ، أما السبب الآخر فهو أن انكار الطبقية لم يتم عند الوردي عن طريق القول بالحوارية بين الأدب المعني بالخاصة والآخر المعني بالعامة ، بل بتبادل نسبة الطبقية ، فضلاً عن أن مصطلح (الجمهور) الذي يعوِّل عليه الوردي يظل مصطلحاً فضفاضاً وغير قائم على التجانس ويخضع للنسبية الثقافية والزمنية .

أما ما قدمه الوردي من علل نفسية يدعم بها علله الاجتماعية حول مسألة الأدب الرفيع فهي لا تخلو من طرافة فقد وجد أن ثمة عقدة كامنة في نفوس الأدباء تجعلهم يحتقرون الحمّال ، والبقّال ، والزنجي ، والنبطي وأنهم ورثوا هذا الاحتقار لا شعورياً عن أسيادهم المترفين ، وأن هؤلاء الصعاليك لو استخدموا الألفاظ المزخرفة في كلامهم رأينا الأدباء يستعملون الألفاظ البسيطة المفهومة أنها مسألة ترفع وكبرياء أدت إلى شيوع (أدب الفقاقيع) ؛ وهذا تبرير لا يخلو من تبسيط لا يمكن الاقرار به أو التصديق عليه .

وبدا مفهوم (القوقعة النفسية) الذي أثاره في كتابه (مهزلة العقل البشري) وأعاد الإشارة إليه في (أسطورة الأدب الرفيع) علة نسقية أخرى يضيفها إلى ما تقدم من دعاوى أفضت إلى شيوع ما هو رغبوي وليس ما هو واقعي ، أما القوقعة النفسية فهي كناية عن التفكير الرغبوي إذ أن كل إنسان يعيش في داخل قوقعة خاصة به كالحلزون ، فهو يخرج رأسه إلى الدنيا متى أراد فإذا وجد الدنيا غير ملائمة له أدخل رأسه في القوقعة وانغمس في الأحلام ، فوجد الوردي أن السبيل إلى الخلاص من هذه القوقعة يعقد للجمهور الذي يمارس الغربلة الفكرية فينتقي من الآراء ما هو صالح للناس ويترك ما عداه وأن كان ذلك في الأمد البعيد وهو بذلك يتطابق مع معياره الاجتماعي الأخلاقي الذي لا يكفي وحده لإنتاج الأدب كما لا يصلح بمفرده في الحكم على تلقيه الذي لا يمكن القول إلا باختلافه في المطلق الزمني .

كما أنه أثار علة اجتماعية – نفسية تبرر حالة الدفاع عن الأفكار والمفاهيم والتمركز فيها وحولها ومنها تصنيف الأدب إلى رفيع وشعبي ، أو الأفكار إلى عالية وهابطة ، أو صحيحة وزائفة ، هذه العلة هي الربط بين ما هو شخصي وما هو فكري، أو ما هو خاص وما هو عام ، فالآراء تصبح وكأنها جزء من شخصية الإنسان ما لم تكن هي ، وأن تسفيهها يعني تسفيهاً للشخصية ولصاحبها ، وأن نجاحها وصوابها نجاح له ، حتى وإن كانت على خطأ فأنها في حالة اطلاقها تدخل في نسيج الذات ، ولا يصح التنازل عنها ، وهذه الفكرة يصح أن نسحبها إلى إطار الكثير من الأفكار ، وأصناف الثقافة الموروثة التي تندرج حالة الدفاع عنها وعن ديمومتها ضمن هذه الرؤية الذاتية أو الشخصية للثقافة والتراث ، وهذه واحدة من المحاور التي يعنى بها النقد الثقافي ، فهو يضع على عاتقه محاكمة الأفكار النسقية المتحكمة في النسيج الثقافي على نحو يلقي بالعتمة على ما سواها ، ويزيد من سطوع المهيمن والسائد والموروث النسقي، وهي أيضاً واحدة من المراجعات على الفكر البنيوي الذي يعزل الذات المؤلفة أو المنتجة عن النص الذي أنتج مفهوم (موت المؤلف) .

وحين يعنى عالم الاجتماع بأفكار الأدب وموضوعاته ويعالج إشكالياته الفنية معالجة موضوعية لا يعبر بذلك عن الرؤية الشمولية للثقافة حسب بل هو نوع من

تفكير بالتفسير الاجتماعي للأدب ، والتفسير الأدبي للظواهر الاجتماعية ضمن رؤية حوارية تمنح الأدب طابعاً سيادياً على مفاصل الثقافة برمتها ولكنّ المتغير الحداثي في هذا الميدان يتمثل في زحزحة مفهوم السيادة والهيمنة واستبداله بمفهوم الحوار والمشاركة بعيداً عن أحادية النظر أو التمركز لحساب الاجتماعي على الأدبي أو الأدبي على الاجتماعي فهذه الأنساق تبدو متعاكسة داخل النسيج الثقافي ولكن العلة النقدية إنما تكمن في اختلاف المنظور إليها.

ولعل مفهوم القوقعة النفسية الذي يشيعه علي الوردي في كتبه يختزل ، أو يرادف باختزال مفهوم الأدب الرفيع ، أو الأدب العاجي ، أو الأدب الطوبائي كما هو شائع في المصطلح النقدي والقوقعة والحلزون كلاهما كناية عن حالة التقنع والتخفي والانغماس في الأحلام لأن الواقع لا يسعف الأديب أو المفكر مادياً أو اجتماعياً ، وهذه الرؤية هي أيضاً تقع تحت طائلة الرؤية الأحادية أو الاختزالية للأدب ، التي يقع في شباكها أغلب علماء الاجتماع أو نقاد الشعر العربي ولاسيما القديم فهؤلاء جميعاً يجدون في شعر المديح التكسبي غايتهم المثلى للنقد الموضوعي للشعر العربي وتسعفهم في ذلك مقدمة ابن قتيبة وما رسمه للقصيدة العربية من حدود وتأهيلات .

ومع هذا وذاك فأن الوردي قد أثار في كتابه ما كان يستأهل أن نقف عنده في واحدة من المحاولات لعقد الصلة الثقافية المفتوحة بين الأدب وضروب الثقافة الأخرى ، ولاسيما الاجتماعية ، ضمن الرؤية ما بعد الحداثية التي تفكك المراكز، وتعيد النظر في توزيع الأدوار ما لم تقم على الغاء مفهوم التوزيع الطبقي والسيادي لمكونات الثقافة بمفهومها الشمولي ، واقصاء سجال الهيمنة واستبداله بالوسائط المعرفية والثقافية المتوازية التي تصوغ الانساق الملونة بتناسق هارموني أوركسترالي لا يقوم على التمييز العنصري (الثقافي) بين الأبيض والأسود الحضاريين .

الهوامش

---

(١) ينظر: أسطورة الأدب الرفيع ، د. علي الوردي ، دار كوفان، ط٢، لندن ، ١٩٩٤، ص٩ .

(٢) نفسه ، ص٥٤ .

(٣) نفسه ، ص٥٧ .

(٤) نفسه ، ص٨٨ .

(٥) نفسه ، ص٨٩ .

النقد الثقافي وتحوّلات الرؤية النقدية

عند

عبد الله الغذامي

أنجز الناقد العربي السعودي الدكتور عبد الله الغذامي عدداً من الكتب النقدية المهمة التي تنم عن مشروع نقدي حداثي يهدف إلى مواكبة التحولات النقدية العالمية وتعريف الناقد العربي بها (تعريفاً عربياً) ، وأقصد بذلك أنه لم يكن يقدم ترجمات حرفية في التنظير أو الإجراء للفكر الغربي النقدي ، على نحو معطّل أو محايد أو كليهما معاً فيما ينقل من مظاهر ذلك الفكر واجراءاته ، بل كان يحمل منظوراً خاصاً وذاتوياً ملتبساً بما يحمله من موقف من المنقول ، ولكن على نحو لا يخلو من حماسة وتبشير.

وإذا ما أصررنا على أن النقد العربي قد قطع مرحلة التعريف إلى التأسيس وجدنا جهد الغذامي يدخل في هذا التوصيف ، ولا نعني بالتأسيس الوصول إلى المنطقة النقدية الانتاجية المبتغاة في النقد العربي، الموازية للخطاب العربي (الإبداعي) الغزير الذي ظل يقاوم عزلته النقدية العربية الخالصة ، ويتشوف إلى تنظير وإجراء عربيين ينطلقان من مجامره الأسلوبية الفارقة ، فظل يكيل إلى النقد العربي الاتهامات بل الدلائل على، غربته، وقسريته ؛ في المصطلح، والاجراء والنمذجة الامبريقية ، والإجرائية .

وتبدو حالة الاقتفاء المنهجي للنقد الغربي حالة إشكالية نثرت الكثير من الأوراق في المساجلات ، والمؤلفات النقدية العربية ، إلا أن الورقة التي ظلت ثابتة ووحيدة ولازمة هي ورقة (المثاقفة المنهجية) مع النقد الغربي وتحولاته ولسنا هنا في معرض التفريق أو التمييز بين مستويي البنية الحضارية العام: أو المفهوم التقني المادي ، والآخر الخاص: أو المفهوم الثقافي والنقدي لكونهما يمثلان (مستويين مختلفين) في الدرجة، والوظيفة، والماهية ، ولكن الهيمنة الثقافية والمعرفية الغربية قد بدأت تأخذ شكلاً مختلفاً في عصر ما بعد الحداثة النقدي الغربي أولاً ، والعربي ثانياً ، وفقدت بريقها الأخاذ الذي خطف أبصار النقد العربي وصارت ضوءاً خافتاً بعد أن اكتشف العالم أن قمر الحداثة أقمار وليس قمراً واحداً ، وبعد أن اكتشف العالم وجه القمر المليء

بالغضون والندب والاخاديد، عرفوا أنه ليس مضيئاً وليس جميلاً، وليس وحيداً ، ولـيس عصياً كما ترسخ في الذاكرة .

وهذه الاستعارة ليست إلا لتقريب المفهوم النقدي ، الما بعد حداثي ، من الأفق العربي المعاصر الذي أنتج نمطاً من التراجع عن فكرة التقديس التي غلّت أقدام الناقـد العربـي بإزاء الوفادة الغربية المعرفية والنقدية ، فبدأ يمارس نمطاً مختلفاً من القراءة النقديـة المعرفية والثقافية يقوم على المراجعة ، والتأويل، ومن ثم إعادة الانتاج على وفـق صـيغ حوارية تفكك مفهوم الهيمنة وتتعامل معه تعاملاً مرتاباً فغادر النقاد العرب الحداثيون مواطن التبشير الأولى والجنان الموعودة التي ظنوا أنها أرض الميعاد بعد أن أسبغوا عليهـا طويلاً الظلال التقديسية كما يقول جابر عصفور في أوج انبهـاره بالبنيويـة : ((كانـت البنيوية مبعوث العناية اللغوية الذي حمل بـشارة العهـد الآتـي إلى العلـوم الإنـسانية ، ومنها النقد الأدبي دالاً على طريق الهداية المنهجية ، والجنة الموعودة للدراسـة العلميـة التي تؤسس النقد الأدبي بوصفه علماً من العلوم الإنسانية المنضبطة))[١]

بل يقول الغذامي في الخطيئة والتكفير بأن التفكيكية هي (المنقذ من الضلال) لأنهـا تنزع عنه هاجس اجترار أعشاب الأمس ، كناية عن التراث ، وجلب التمر إلى هجر إمعاناً في معرفة المعروف ، ويجد في منهج (بارت) التشريحي غايته فيقـول: ومـا زلـت في ذلـك المصطرع حتى وجدت منقذاً فتح الله لي مسالكه ، فوجدت منهجـي ، ووجـدت نفـسي، واستسلم لي موضوعي طيعاً رضياً وامتطيت صهوته امتطاء الفارس للجواد الأصيل [٢]

وعبر هذان الناقدان عن موقفهما المستريح بل المسترخي بازاء موجات الحداثة التـي تضرب عمق البحر النقدي العربي ولا تكتفي بساحله، واستغرق هذا الموقف زمناً طويلاً من عمر النقد العربي إلى أن بدأ النقد الغربي الحداثي نفسه يفقد جذوته الأولى بعد أفـول الهيمنة الغربية التي انتجتها ظروف الهيمنة الامبريالية .

أنجز الغذامي عدداً من الكتب النقدية التي لـو راجعناهـا زمنيـاً لاكتـشفنا أمـرين ظاهرين بدءاً منذ عنوانات كتبه : الأول هو المتابعة الدؤوب الصريحة والواعية للتحولات

ـنقدية العالمية ، أما الآخر فهو التباس أو تعالق ما هو نظري بما هو إجرائي عبر سحب تلك الفورات المنهجية ، والموجات الحداثية إلى منطقة النص العربي الإبداعي أو النقـدي ، بالفعل حيناً وبالقوة حيناً آخر، منذ كتابه الأول (تشريح النص) الذي نشره عـام ١٩٨٧ وانتهاء بآخر ما قرأته من كتبه النقدية الذي يمتلك أهمية نقدية استثنائية وهـو كتـاب (النقد الثقافي) الذي صدر عن المركز الثقافي العربي في بيروت عام ٢٠٠١م .

وتتجسد الأهمية النقدية الفائقة لهذا الكتاب من بين كتب الناقد في كونـه قـد فـتح آفاقاً رؤيوية وفكرية مهمة لم تمتلك هذا الشكل من البوح والمكاشفة النقديين في كتبـه الأخرى التي يطغي فيها ما هو تقني وإجرائي على ما هو رؤيوي وفكـري ، عـلى الـرغم من ان الأمر الذي لا يمكن أن تخطئه العين النقدية هو أن الغذامي ينتسب إلى مـا يمكـن أن نصفه (بالرؤية الانقلابية النقدية) التي تعبر عن خروجات الناقد الـصارخة في كتبـه جميعاً على المحطات المنهجية التي يباشر عمله النقدي من خلالها جاعلاً إياهـا الخيـار الأوحد بروح تبشيرية عالية ولاسيما في كتبـه : تـشريح الـنص، والخطيئـة والتكفـير ، والقصيدة والنص ، والمضاد ، والمشاكلة والاختلاف، والمرأة واللغـة ، وتأنيـث القـصيدة ، والقارئ المختلف ، فقد كان الغذامي مبهوراً ومنبهراً بمـا آلـت إليـه التحـولات النقديـة والمنهجية العالية في تقلباتهـا البنائيـة ، ومـن ثـم التفكيكيـة ، والأخـرى التأويليـة في منهجيات ما بعد الحداثة، وآخرها النسوية والنقد الثقافي .

ونحن حين نصف رؤية الغذامي (بالانقلابية النقديـة) لانطلـق حكمـاً سـلبياً عـلى المشروع النقدي للناقد، أو نقلل من شأن الجهد النقدي الذي يبذله في المثاقفة العربية مع النقد الغربي وإمكانية تدشـين تلـك التحـولات في قـراءات وممارسـات تطبيقيـة عـلى نصوصنا النقدية والإبداعية ، وإنما نريد الإيحاء بما انعكس في نقدنا العربي تأثراً بالنقد الغربي من تحولات منهجية ورؤيوية مماثلة تمتلك بعداً انقلابيـاً منـاظراً، إلا أن الفـرق بين التجربتين النقديتين العربية ، والغربية ، هو أن التجربة النقديـة العربيـة الحداثيـة جاءت مقطوعة عن السياق الثقافي ، أو الحضاري، أو النقدي الذي انتجهـا عنـد الغـرب

فكانت تجارب النقاد العرب بأكملها خاضعة لهذا التوصيف ، مع وجود اختلاف بين النقاد في أن قسماً منهم يختار بأن يركن إلى منهج نقدي حداثي ما ، بعد أن يختبر انسجامه مع ثوابته النقدية الرؤيوية الخاصة، ولا يجد بأساً في تعميقه أو تغذيته بما يجد في العالم الغربي من وتائر حداثية أو ما بعد حداثية بينما اختار القسم الآخر طريق التنقلات الرؤيوية والامتثال إلى نبض المناهج النقدية المتغير عبر التأريخ والتراكم النقدي أو الفلسفي المرتبط بها .

ولو أننا عدنا إلى الكتاب موضوع هذه القراءة وهو النقد الثقافي فسنجد أن العنوان الجانبي يدل على الفضاء النقدي الإجرائي أو التطبيقي الذي درج عليه الناقد : (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) ، ومن الواضح أن هذا العنوان هو عنوان كبير ، وفضفاض، وغير خاضع إلى تحديد زمني أو نصي ما ، على الرغم من أن متن الكتاب الإجرائي هو محصور في دراسة الأنساق الثقافية المتحكمة في صناعة (معنى الفحل) و (الطبقية الثقافية) ، على نحو انتقائي يحاول أن يقارب من خلاله الأنساق المتحكمة في التجربة النقدية التراثية العربية عبر أبرز شعرائها وهم على وجه التحديد أبو تمام والمتنبي وصولاً إلى ما أسماه (صراع الأنساق) أو طبقاً لعنوانه الجانبي: (عودة الفحل/ رجعية الحداثة) في مفهوم الحداثة وهو يكاد يمثل العصب الرئيس للكتاب الذي من خلاله راجع الغذامي اثنين من (صناع) الحداثة العربية الكاسرين لأنساقها المألوفة هما: نزار قباني الذي يمثل كسراً لنسق الحداثة الشعرية العربية (الرؤيوية) وأدونيس الذي يمثل الكسر المقابل للنسقية النقدية الحداثية العربية (الرؤيوية) طبقاً للمتلقي النقدي العربي الحديث.

وتأخذ قراءة الغذامي (الثقافية) للانساق العربية طابعاً انتشارياً فانتقاء الناقد لهذه الشذرات النقدية المرصودة أراد منه القول بانتشاريتها أو تحكماتها في انساق الثقافة العربية الكبرى التي هي ليست سوى سجال للصراعات والغبار الذي انتثر حولها ، أنها سباق للهيمنة النسقية وتحكمات لها .

ويمكننا الوقوف عند مقدمة الكتاب لقراءة اسئلة الناقد الكبرى التي كانت تؤسس لمقصديته التأليفية وتعبر عما وصفناه من روح الحماسة التبشيرية للوافد المنهجي (الثقافي) الجديد، والطابع الانتشاري لأفكار المنهج ورؤاه التي تمتد لتنسحب على الفضاء النقدي العربي برمته التراثي والحداثي ، ولا شك في أن هذا المنزع يبدو مبالغاً فيه، ولاسيما في رؤيته الاختزالية للنقدية العربية قديماً وحديثاً حتى يمكن القول إن قراءته تلك ترسم خطاً غير راجع أو غير جدلي يسير من الرؤى المنهجية الغربية إلى النص العربي ، وليس العكس فيبالغ الناقد في شد طرف المنهج إليها ليصبح التصاقه بالمنهج أكبر من التصاقه بالنص المنقود ذاته ، وهذا يعني أو يمثل انبهاراً عالياً بالمنهج دون محاولة تأسيسه في الذات الناقدة تأسيساً كافياً .

يفتتح الغذامي (النقد الثقافي) بالأسئلة المتراكبة الآتية :

هل الحداثة العربية حداثة رجعية ؟ وهل جنى الشعر العربي على الشخصية العربية؟ وهل هناك علاقة بين اختراع الفحل الشعري وصناعة الطاغية ؟ وهل في ديوان العرب (الشعر) أشياء أخرى غير الجماليات التي وقفنا عليها - وحُق لنا - لمدة قرون ؟ وهل هناك أنساق ثقافية تسربت من الشعر وبالشعر لتؤسس لسلوك غير إنساني وغير ديمقراطي ، وكانت فكرة (الفحل) وفكرة النسق الشعري وراء ترسيخها ، ومن ثم كانت الثقافة - بما أن - أهم ما فيها هو الشعر ، وراء شعرنة الذات وشعرنة القيم....؟؟

ويعود لصياغة هدفه من مواجهة هذه الأسئلة عبر رؤية النقد الثقافي المابعد حداثية بقوله: ((لقد آن الأوان لأن نبحث في العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة ، والتي يحملها ديوان العرب وتتجلى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي بعامة)) [٣]

وقادته هذه الرؤية إلى سجال إجرائي جديد مع ميكانيزم النقد الأدبي أو قانونه الإجرائي المتمثل بالكشف عن جماليات النص الأدبي ، ليجد أن ذلك القانون قد فقد (قانونيته) أو شرعيته وفقد مفعوله أو فاعليته ، بل أنه ينسب إليه ، عبر ترسيخه

للذائقة الجمالية وتذوق الجميل النصوصي ، شيوع حالة العمى التي أوقع نفسه فيها ، وأوقعنا فيها ، العمى الثقافي التام (وليس الناقص) عن العيوب النسقية المختبئة، تحت عباءة الجمالي ، وأن تلك العيوب النسقية ظلت تتنامى متوسلة بالجمالي ، الشعري والبلاغي ، حتى صارت نموذجاً سلوكياً يتحكم فينا ذهنياً وعملياً ، حتى صارت نماذجنا (الراقية) بلاغياً – هي مصادر الخلل النسقي [٤]

وينتهي في مقدمته إلى (الاعلان – الدعوة) إلى موت النقد الأدبي لأنه غير مؤهل لكشف الخلل الثقافي واحلال النقد الثقافي محله . ويؤكد أصالة هذه الدعوة لديه ليس في هذا الكتاب حسب بل في ندوة اشترك فيها في تونس حول الشعر عقدت في ١٩٩٧/٩/٢٢ ، وكرر هذه الدعوة في مقالة في جريدة الحياة في أكتوبر عام ١٩٩٨ فدعوته إذاً أو (الاعلان – الدعوة) كما اسميناها موثقة في ندوة ، ومقالة، وكتاب.

ويعود ليلتف على دعوته في استدراك واضح الدلالة لم تنجح اللغة التبريرية في اخفائه بقوله : وليس القصد هو الغاء المنجز النقدي الأدبي وإنما الهدف هو في تحويل الاداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص ، وتبريره ، وتسويته ، بغض النظر عن عيوبه النسقية إلى اداة في نقد الخطاب ، وكشف انساقه ، وهذا يقتضي اجراء تحويل في المنظومة الاصطلاحية والرؤيوية والاجرائية التي دأب النقد والنقاد على اعتناقها والالتزام بها والغذامي واحد منهم.

وإذا ما أردنا أن نفكك العلل النسقية التي أثارها الغذامي في مقدمة (النقد الثقافي) جاعلاً منها الجوهر المركزي للكتاب فيمكننا ترجمتها بنقد الخطاب النقدي العربي ، وكشف الانساق المتحكمة فيه التي يجدها الغذامي متقنعة بلبوس الجمالي و (متشفعة) بالدرس البلاغي، والنقدي ، وهي بمعنى آخر تمثل الانساق المتحكمة بالعقل العربي ، فالكتاب بذلك يمارس نقداً للعقل العربي ، هذا الضرب من النقد التي خاضت فيه الكثير من مؤلفات المفكرين العرب: أمثال محمد عابد الجابري ، ومحمد أركون ، ونصر حامد أبي زيد، وعلي حرب ، وغيرهم .

إلا ان الفرق الرؤيوي والإجرائي في كتاب الغذامي إنما يتمثل في أن صاحبه قـد أراد أن يعتنق الرؤية الثقافية الما بعد الحداثية ضمن مشروعه النقدي التبشيري الانقلابي الـذي وقفنا عنده في أول هذه الورقة، هذا من جانب ومن جانب آخر فأن المنطقـة النـصوصية التي يشتغل عليها الغذامي هي المنطقة الأدبية ومن ثم النقديـة المرتبطـة بهـا ويمكـن دمجهما معاً بمصطلح (الشعرية) خاصةً إذا ما دعمنا ذلك بما وصفه غـرينبلات وهـو الناقد الأميركي المؤسس لمفهوم النقد الثقافي لذلك النقد بأنه يمثـل (بويطيقـا الثقافـة) والوصف الذي أطلقه في جامعة كاليفورنيا عام ١٩٧٨ ليعلن به تدشين الرؤيـة الجديـدة للخطاب النقدي المابعد حداثي .

أما السؤال الذي افتتح الغذامي به ذاكرة مصطلح (النقد الثقافي) فهو: هـل في الأدب شيء آخر غير الأدبية .. مما يفصح عن النزعة الانقلابية في نقد الغذامي ولاسـيما إذا مـا أدركنا أن هذا السؤال هو سؤال تحريضي حرّض فيه الغذامي النقاد ومتلقي الأدب عـلى مغادرة دائرة النقد الجمالية أو الشعرية ، فهذا السؤال كما يعرفه جـل نقـاد الأدب هـو السؤال الشهير الذي أطلقه رومان ياكبسون في الثلاثينات من القرن العـشرين داعيـاً إلى النظرة الشكلانية والبنيوية فيما بعد في دراسة الأدب : ما الذي يجعل من نص مـا نـصاً أدبياً ؟ ، منتهياً منه إلى أن هيمنة الوظيفة الشعرية أو الأدبية على ما سواها من وظائف الارسالية اللغوية هي التي تجعل النص متسماً بسمة الشعرية أو الأدبية بالمعنى المرادف لها .

إن في إطلاق التشكيك بهيمنة الوظيفـة الـشعرية أو الأدبيـة عـلى مـا سـواها مـن الوظائف الأخرى للاتسام بالأدبية هي النقطة المركزية التي كان الغذامي يود زحزحتها ، على الرغم من أنه كان من أوائل النقاد العرب الداعين إليها والمبشرين باعتناقها في كتبـه الأولى .

ولا يعني هذا أن في انتقالات الوعي النقدي أو الرؤية النقدية وتحولاتهـا ضربـاً مـن النكوص أو الافتقار إلى الثوابت النقدية الأصيلة أو الانبهار بالمنجز الغربي وما إلى ذلك من

التوصيفات المرتبطة بها بل الرغبة في تحديث الرؤية والمنهج النقديين وتحريك بوصلة الذات نحو ما بعد الحداثي .

في (ذاكرة المصطلح) وهو الفصل الأول من كتابه انتقى الغذامي عدداً من المراجعات النقدية الغربية من أجل تأرخة مفهوم النقد الثقافي وتأصيله ، ولرصد منظومة المتغيرات التي صاغتها رؤاها ، وحركت مفهوم النقد والشعرية الحداثية المرتبطة به من مفهوم (النص) إلى مفهوم (الخطاب) الذي يمتلك انتشاراً نوعياً واجناسياً ينتظم فيه ما هو أدبي وما هو فكري وما هو جمالي وما هو ثقافي لتأسيس وعي نظري جديد في نقد الخطابات الثقافية ، والانساق الذهنية، ومراجعة فعل الخطاب وتحولاته النسقية عوضاً عن الخوض في خصائصه التاريخية أو الجمالية المجردة .

وانتقد الغذامي الاستلابات الجمالية والاجناسية التي رهنت الوعي النقدي والثقافي بها في المراحل النقدية التي سبقت التأريخانية الجديدة ، والنقد الثقافي لمحدودية نظراتها البنائية ، أو الجمالية ، أو السايكولوجية ، أو الايدلوجية ، وتبنى مفهوم (الفعل الدال) الذي طرحه ايستهوب ، وحل به المشكل النقدي الذي رسخته الدراسات التقليدية في التفريق بين أدب راقٍ ، وآخر شعبي ، وحسب مفهوم (الفعل الدال) يصبح كل ما هو حامل للدلالة مادة للنظر والتحليل .

إن المتغير العميق في النقد الثقافي كما أظهره الغذامي إنما هو في إنكار الاهتمام المفرط بما هو أدبي / جمالي أو المفهوم الرسمي بالأدب على حساب ما هو جماهيري وثقافي أو المفهوم غير الرسمي للجمالي والأدبي الذي يدخل في إطاره الأغنية الشبابية ، والنكتة ، والإشاعات ، واللغة الرياضية ، والإعلامية ، والدراما التلفزيونية وما إلى ذلك ، ومما هو واضح أن هذه النظرة هي استعارة مباشرة لما أثاره دعاة النقد الثقافي من النقاد الغربيين لميادين النقد الثقافي ومجالاته.

وكي يكون الكلام عربياً سحب الغذامي هذه الرؤية على النصوصية العربية فوجد أن نص ادونيس الشعري مثلاً قد استلب جهد النقاد تحت دعاوى الأدب الراقي فاهملوا

نتيجة لذلك لخطابات الفاعلة لأنها لا تدخل ضمن حساب الراقي ، كما قررته المؤسسة الأدبية وشروطها الجمالية البلاغية مما جعل الجميل (الراقي) منتجاً بلاغياً محتكراً وصار للجمالي شرط مؤسساتي يصنعه السيد الشاعر ويقوم الفعل النقدي باقراره وتسويغه .

ويستعير الغذامي مفهوم (الحد) عند (هايدغر) محيلاً إلى الدلالة الاغريقية لكلمة (حد) فهو الذي لا يعني نهاية شيء ما ، وإنما يشير إلى بداية شيء آخر جديد ومختلف ، وهو ما ينطبق على الوضع الراهن النقدي في التمييز بين الحداثة وما بعد الحداثة أو بين البنيوية وما بعد البنيوية فهو ليس حداً فاصلاً يعلن عن نهاية بقدر ما ينبئ عن بداية أخرى لها امتدادها وبعدها الجديد ، وهذا هو الفرق بين النقد النصوصي الألسني كما نعرفه ، وبداية حد جديد هو (النقد الثقافي)،والحدود المتقاطعة من كافة المداخل النقدية(٥).

وتبدو هذه المناورة المنهجية أقرب إلى صيغة القناع الدرامية حيث يكون القناع الدرامي وسيلة الشاعر في اخفاء رؤاه ، ووجهة نظره عبر الالتحام بشخصية صاحب القناع والتماهي بها ، ونقصد بذلك أن الغذامي هنا لم يرد الكشف عن إضرابه عما تقدم من نقده أو (رؤيته الانقلابية) التي حدد معالمها وما كان يروج له من أفكار الحداثة اللسانية، والنصوصية ، فكان مفهوم الحد الهايدغري هو القناع المناسب لتمرير رؤاه وتبريرها .

ولا نريد في هذا الموضع استعراض الدراسات الثقافية الغربية التي وقف عندها الغذامي للتعريف بالنقد الثقافي وحقله النقدي فسنقف عند أبرز النظريات والمقولات في موضع آخر بل سيكون عملنا هنا مرتكزاً على التطبيقات ، أو الفضاء الإجرائي الذي طبق الغذامي عليه الأصول النظرية التي عرّف بها وانتقاها من أدبيات النقد الثقافي .

خصص الغذامي للتطبيقات العربية ستة فصول متفاوتة في أهميتها وتركيزها على جوهر (النقدية الثقافية) ويكاد يكون الفصل السابع وهو الأخير في الكتاب هو أهمها

وأكثرها التصاقاً بالنقد الثقافي إجرائياً لكونه ملتحماً بحركة الحداثة العربية مـن جهـة كما أنه يمثل صراعاً نسقياً واضحاً صالحاً للمراجعة الثقافية من دون تعسف أو قـراءة اسقاطية للمنطلقات النقدية الثقافية .

ويبدو من المهم أن نقف عند الفروض النظرية الخاصة التي انتقاها الغذامي لعملـه النقدي (الثقافي) الإجرائي ، وأولها اسـتبعاده للتـصور الرسـمي المؤسـساتي لمـصطلح (أدبي) و(أدبية) القائم على ما هو جمالي حسب ، والاسئلة المرتبطة به، والافصاح عمـا هو قبحي في الخطاب، أو في عيوب الجمالي وعلله ، أي أن نوجد نظريـات في (القبحيـات) موازية للنظريات في (الجماليات) .

وكذلك فسح المجال للخطابات غير المؤسساتية المنسية والمنفية خارج مملكـة الأدب كأنواع السرد، وأنظمة التعبير الأخرى غير التقليديـة، بحـسب التـصور الـسيميولوجي الحديث الذي يجد أن كل ما هو دال هو لغة ، وخطاب تعبـيري ، سـواء كـان حركـة أو فعلاً، أو هيئة ، أو نصاً ، بـلا تمييـز بـين مـا هـو راقٍ ، ومـا هـو غـير راقٍ ، وإنّ غـير المؤسساتي هو الأكثر تأثيراً وفعلاً في الناس ، فالنكتة والأغنيـة والاشـاعة وغيرهـا مـن الخطابات المهملة نقدياً هي أكثر أثـراً في النـاس وإن هـذه الأنمـاط التعبيريـة مكتنـزة بالطاقات المجازية والكنائية والترميزية [٦]

ولعل الغرض المنهجي الأبرز في نقد الغذامي الثقافي هـو فيمـا أسـماه بـ(الوظيفـة النسقية) التي راجع فيها عناصر الارسالية اللغوية الـستة التـي وصـفها ياكبـسون : المرسل والمرسل إليه، والرسالة ، والشفرة، والسياق ، والسنن وعمد إلى تفريـغ الوظيفـة الأدبية من حمولتها الاصطلاحية، والمفهوماتية ، عبر ما اسماه بـ(تحريـر المـصطلح) فاقترح إضافة عنصر سابع هو (العنصر النسقي) محدثاً تغيـيراً في نمـوذج ياكبـسون وجعل الوظيفة النسقية مرتبطة بهذا العنصر، ويرى أنه لا يخترع للغة وظيفـة جديـدة كما أن ياكبسون لم يصنع تلك الوظائف بـل كـشفها للبحـث والنظـر ، وهـي الذاتيـة

الوجدانية (المرسل) ، والاخبارية (المرسل إليه) ، والمرجعية (السياق) والمعجمية (الشفرة) والتنبيهية (أداة الاتصال) ، والشاعرية الجمالية (الرسالة) .

أما دلالة العنصر النسقي لديه والوظيفة المرتبطة به فترتبط بتوسيع مفهوم المجاز ليكون (مفهوماً كلياً) لا يعتمد على ثنائية الحقيقة / المجاز ولا يقف عند حدود اللفظة والجملة بل يتسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب ، وفي أفعال الاستقبال وهو يعادل مفهوم المجاز الكلي المصاحب للوظيفة النسقية للغة والاثنان معاً مفهومان أساسيان في النقد الثقافي كبديل نظري وإجرائي عن النقد الأدبي ، وهو يستخلص ثلاثة أنواع من الدلالات في التمييز النقدي الأولى هي الدلالة الصريحة، وهي عملية توصيلية ترتبط بالجانب النحوي وهي ذات طبيعة تواصلية نفعية ، والثانية هي الدلالة الضمنية وهي أدبية جمالية والثالثة هي الدلالة النسقية وهي ذات بعد نقدي ثقافي ، وتمتاز تلك الدلالة بكونها ترتبط بعلاقات متشابكة نشأت مع الزمن ، لتكون عنصراً ثقافياً تشكل تدريجياً إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً ولكنه ظل كامناً متغلغلاً في أعماق الخطابات متنقلاً بين اللغة، والذهن البشري، من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالي ولقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء، وهي تظل تحت التأثير غير المرصود وتبقى متحكمة فينا ، وفي طرائق تفكيرنا ، وأنه مهما جرى لنا من تغيرات ثقافية ، أو حضارية فتظل تلك التغيرات تغيرات شكلية لا تمس سوى الجوانب الخارجية ، بسبب تحكم النسق فينا، حتى ليظهر الحداثي رجعياً ، والديمقراطي ديكتاتورياً ، على الرغم من دعاوى الطلائعية والتعددية .

وهو فضلاً عن هذه الإضافة إلى مخطط ياكبسون الشهير يضيف إلى أصناف المؤلفين الذين حددتهم نظرية التلقي كالمؤلف الضمني ، والنوذجي ، والفعلي ، أو الحقيقي مؤلفاً ثالثاً يقترحه وهو (المؤلف المضمر) الذي يجده صيغة أخرى للمؤلف الضمني وهو نوع من المؤلف النسقي ، فالمؤلف المضمر هو الثقافة ، وأن هذا المؤلف هو الناتج الثقافي المتسم بسمة الثقافة (٧)

ويبدو هذا (المؤلف المضمر) قريباً من (القارئ الضمني) الذي أطلقه (آيزر) وعنى به مجموع الاستجابات الفنية لنص التخيل ، أو ذاكرة التلقي وبلغة نقاد الثقافة الاشتراطات الجمالية للنص الجميل [٨] وليس كما ظن الغذامي بأنه معادل للمؤلف المضمر فالمؤلفون على اختلاف أنماطهم ، والقراءات النقدية المحدقة بنصوصهم والمرتبطة بمنهجيات الحداثة المتباينة ، يحافظون على مستوى الكمون والتخفي تحت القناع النصي أو النصوصي ، بينما تختلف درجة خفاء التلقي والمتلقين في مناهج ما بعد البنيوية وهي المناهج التي يمكن تسميتها بالمناهج التأويلية أو مناهج التلقي ، بل أن المؤلف الضمني أو المضمر يعادل الأنا الثانية للمؤلف في الدراسات الشعرية الحديثة ولاسيما السردية منها .

ويطرح الغذامي (النسق) مفهوماً مركزياً في مشروعه النقدي ويصنع له قيماً دلالية وسمات اصطلاحية خاصة يمكن تلخيصها بأن (النسق) أو (الوظيفة النسقية) يظهران عبر التعارض بين الظاهر والمضمر ، وأن وظيفة النقد الثقافي تتمثل في كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت الأقنعة والوسائل الخافية ، وأهمها الحيل الجمالية، وأن المضمر ما لم يكن نقيضاً ، ومضاداً للعلني لا يدخل مجال النقد الثقافي وأن يكون النقد جمالياً وجماهيرياً يمتلك فعلاً عمومياً ضارباً في الذهن الاجتماعي والثقافي ، عبر القراءة الخاصة للنصوص والأنساق على انها حالة ثقافية أو حادثة ثقافية ، وليس نصاً أدبياً وجمالياً حسب ، وتكون فيه الدلالة النسقية هي الأصل النظري للكشف والتأويل مع التسليم بوجود الدلالات الأخرى الصريحة، والضمنية ، وهي لا تلغي القيم الجمالية بل تنظر إليها بوصفها أقنعة ، والنسق عبر دلالته المضمرة أو الكامنة لا ينسب إلى مؤلف ما ولكنه مكتوب ومنغرس في الخطاب وأن مؤلف دلالته هي الثقافة ومستهلكوها من جماهير اللغة المهجنين (الكتاب والقراء) و (الصغير والكبير) و (النساء والرجال) و (المهمش مع المسود) ، كما أن النسق هو ذو طبيعة سردية يتحرك في حبكة متقنة لذلك فهو خفي ، ومضمر وقادر على الاختباء دائماً ، ويستخدم أقنعة كثيرة أهمها قناع

الجمالية اللغوية ، وعبر البلاغة وجمالياتها تمر الانساق آمنة مطمئنة ، والأنساق الثقافية أنساق تأريخية أزلية لها الغلبة دائماً وعلامتها اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المروّج لهذا النوع من الانساق، وكلما رأينا منتوجاً ثقافياً أو نصاً يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر ، الذي لابد من كشفه أو كشف حبكته النسقية وقد يكون في الأغاني ، في الأزياء ، الحكايات، الأمثال ، الأشعار ، الإشاعات ، النكت ، وهي حيل جمالية تعتمد على المجاز والتورية اللذين يتواطآن سرياً مع نسق قديم منغرس فينا، والنسق أيضاً يمثل نوعاً من (الجبروت الرمزي) ذي الطبيعة المجازية الكلية وليست الفردية أي أنه تورية ثقافية تشكل المضمر فهو المكون الخفي لذائقتها ، وبقي لنا القول باقرار الغذامي بأن ثمة احترازاً اصطلاحياً في النسق حول شرط وجود نسقين متعارضين في نص واحد، في أن المقصود بالنص هو الخطاب أي نظام التعبير والافصاح المتحقق ، سواء أكان في نص مفرد أو نص طويل مركب ، أو ملحمي أو مجموع انتاج مؤلف، أو ظاهرة سلوكية أو اعتبارية، فالمهم هو وجود النسقين معاً وفي حالة استصحاب لازمة ، وتبدو التورية مصطلحاً جوهرياً فيه (التورية الثقافية) ، أو (الجملة الثقافية) رديف للجملة (النحوية والأدبية) كما أن (النص النسقي) رديف مختلف عن (النص الأول) ليكون (النقد الثقافي) رديفاً مختلفاً عن (النقد الأدبي) .

ويميز الغذامي بين وظيفة النقد الثقافي التي هي نقد (المستهلك الثقافي) أي الاستقبال الجماهيري ، و (القبول القرائي) لخطاب ما مما يجعله مستهلكاً عمومياً حينما يكون الجمالي مخالفاً للعقلي ، وليس بوصفه نقداً للثقافة على الاطلاق ، وان المفعول النسقي المضمر يتحكم في الوجدان العام ولا تملك الثقافة الشخصية الذاتية الواعية القدرة على الغاء مفعول النسق لأنه مضمر من جهة ومتمكن ومنغرس منذ القديم وإن كشفه يحتاج إلى جهد نقدي متواصل ومكثف (٩)

ويعود الغذامي إلى دائرة اللسانيات مرة أخرى حين يجعل النقد الثقافي فرعاً من فروع النقد النصوصي العام ، وأحد علوم اللغة ، وحقول الألسنية، ولكنه معني بنقد الانساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه ، على الرغم من أن النقد الثقافي لا يتعامل مع الدائرة اللسانية التي تشتغل على النص والخطاب الملفوظ، بل يتعامل مع التصورات الذهنية والرؤى المضمرة التي هي بنى مضمرة ، ومرموزة ، ومشفرة ، والدليل على ذلك أن الغذامي قد راجع البنى النصوصية (اللسانية) في كونها أقنعة جمالية ونسقية تخفي المضمر الوجداني ، أو العقلي السلطوي المتحكم في دلالات النصوص، ومعانيها الجمالية المرشحة عبر الوجدان الجمعي . فهو يراجع بذلك الكثير من المقولات النقدية منها على سبيل المثال (أعذب الشعر أكذبه) ومقولة (الفحولة) بل مقولة (ديوان العرب) وعدّها جميعاً المخزن الخطر لهذه الأنساق ، والجرثومة المتسترة بالجماليات وأن السرد المرفق بحيوات الشعراء يحكي الكثير عن الهامشي والمقفول عنه وأننا نجد به الصوت الآخر .

ويخترق الغذامي جدار (القداسة) المتمثل بالجميل الشعري أو الخطاب النسقي فيفكك مفهوم النسق الناسخ المرادف للفحولة ويجعل من المتنبي مثلاً الشاعر الفحل الذي يحقق الاجماع النقدي على شاعريته صورة (للهرم النسقي) ضمن ما أسسه من الخطاب المدائحي وما غرسه في الذهن الاجتماعي من صورة الثقافة (الشحاذة المنافقة) عبر الذات الطاغية (فحل الفحول) المتضخمة النافية للآخر المقنعة عبر جمالياته الشعرية ، ويختار عدداً من الاوصاف التي تربط الشعر بالشحاذة والشر .

وكذلك يراجع مفهوم (الطبقيات الثقافية) الذي انبثق مرتبطاً بمفهوم الفحولة وبعنصر القدم ، ضد الحاضر والمستقبل ، وجعل مفهوم الاول بوصفه الأب، والأصل القبلي، هو المعلم والأكمل وارتبط بعمود الشعر ، أو عمود الثقافة ، الذي هو علامة على الاصالة والفحولة (١٠).

ويجد الغذامي أن تلك الثقافة النسقية هي التي خلقت (الصنم البلاغي) وقصد به تلك المعبودات الجمالية التي نحرت من أجلها الأبقار المتصاغرة ضمن سلوك أناني متجبر صنع شخصية (الطاغية) ولم يحسب حساباً للآخر، فصناعة الطاغية كانت نتاجاً لزيف الخطاب .

وعلى وفق هذه القراءة يقف الغذامي مراجعاً المنظومة الاخلاقية العربية منذ الجاهلية حتى العصر العباسي فيراجع مثلاً مدلول (الكرم) والتحولات المرتبطة به ، وتحول الذات العربية من الرغبة إلى الرهبة حتى صار الكرم الفحولي الشعري قيمة سالبة تبعاً للنسق الثقافي الذي سنته ثقافة المدائح، وأن خضوع السلطان لخانة الممدوح أدى إلى أن تصبح ثقافة المديح هي المتحكمة في الرؤية، والمسلك ، وتتشعرن المؤسسة وتظهر علاقة عضوية بين السلطة، وثقافة النخب تتضافر لخدمة بعضها بعضاً ، ويفكك الغذامي مفهوم الفحولة ويجعله واحداً من أخطر العيوب النسقية التي اقامتها الثقافة العربية فالشاعر الفحل هو شاعر المديح ، والهجاء ، والفخر ، ومن يعجز عن هذه ، الاغراض فهو ربع شاعر، حتى أنهم وصفوا فن الرثاء بأنه فن نسائي ، ووصفوا الخروج من الغزل بـ(التخلص) مما يعني أن فن الغزل عبء على الشاعر الفحل، والغرض الأساس هو المديح ، ويجعل الغذامي الهجاء معادلاً للنسق المضمر ، أو المضمر النصوصي النسقي لفن المديح لارتباط الهجاء بالمديح ارتباطاً عضوياً فهو نقيضه فضلاً عن ارتباط الهجاء بجذر ثقافي عميق يرتبط بالسحر ، وهو معنى قديم ظل يتحكم بالنسق الشعري تولد عنه حس مترسخ بالخوف من الشاعر الذي عداوته بئس المقتنى[11]

وعلى وفق ثنائية النسق المهيمن والنسق المضمر كان الهجاء هو النسق المضمر المرتبط بالسحر وأن قصيدة المديح تنطوي على الهجاء كمضمر نصوصي / نسقي وكل مديح يتضمن ويضمر الهجاء بوصفه توظيفاً للقانون الثقافي النسقي، قانون (الرغبة والرهبة) وهو القانون الذي تبنى عليه ثقافة النموذج المهيمن على الضمير الثقافي ، منذ

أن تمكنت منا لعبة نسق اللغة المدائحية فالمديح والهجاء ينبغي أن ينظر إليهما بوصفهما نصاً واحداً (١٢)

فالغذامي باستخدامه مصطلح المضمر بوصفه البنية الثقافية أو النسق الثقافي الخبيء أشر ملامح الشعرية العربية القديمة في وجهها الغائب نقدياً ، وأن تأويل الغذامي للمسكوت عنه في الثقافة العربية القديمة أو التراثية جعله يعيد انتاج المستقرات النقدية المعلنة والتي تم التصديق النقدي عليها ضمن الوعي الثقافي الذي كان سائداً ومباركاً في عصور انتاجه ابداعاً وتلقياً .

ولا شك في أن هذه القراءة التأويلية المنفتحة على الوتائر الحداثية للنقد الثقافي حيث يصعد الهامشي، والقصي ، والصادر عن اللاوعي النقدي إلى السطح، بعد أن كان محرماً وخاضعاً للتابوات المتحكمة هي قراءة مغرية بالتأمل وتنم عن مغامرة فكرية ونقدية من جانب ، ومن جانب آخر فهي قراءة خطيرة تقتضي الحذر والتوجس لأنها تختزل النتاج الإبداعي (الشعري) والنقدي المصاحب له في متحكمات نسقية كبرى وبنية شعرية واحدة معلنة مخاتلة .

إن النظر إلى الشعرية العربية التراثية بالمفهوم الشمولي (الشعري والنقدي) حتى وإن كان بدعاوى الحداثة وما بعد الحداثة ، وحتى وأن كان خاضعاً أيضاً للرغبة في التحليل الثقافي الرامي إلى كشف العيوب النسقية وتفكيكها بغية معالجتها والتنبيه إليها لا يمكن أن يغير شيئاً كبيراً في القوانين القارة للشعرية العربية لنسيجها المتين في ذاكرة التلقي العربي ولما يمثله ذلك النسيج التراثي من تغلغل قداسي في الوجدان العربي الإبداعي المترجم بفعل التلقي ، ليس هذا الأمر حسب بل أن التجربة الشعرية العربية والوعي المصاحب لها لا يمثلان كتلة واحدة متجانسة الانساق فعلى الرغم من معاملات التشابه المعلنة في خطوط الشعرية ، كشفت الإجرائية التحليلية الحداثية المنفتحة على الثقافة الأسلوبية التباين الأسلوبي بين الشعراء ، بل النقاد أنفسهم، وأن هذا التباين لا يستهان به حتى على المستوى الدلالي أو الثيماتي المعبر عنه قديماً بالأغراض، فلا يمكننا

اختزال التجربة الشعرية العربية والمعبرة عن الشخصية العربية في معامل نسقي متحكم ما ، وهو إن وجد ، وهو موجود حقاً ، فأن التعامل النقدي معه لا يمكن أن يتم بمعزل عن قانون المجاز الذي يمكن النظر إليه على أنه وسيلة الإنتاج الرؤيوية – الجمالية التي تتعالى على الواقع النسقي على الرغم من وجود الكثير من القصائد (المدائحية) ، آخذين بالاعتبار أن القصيدة العربية القديمة على وجه الدقة ، قد تشكلت عبر قانون المجاز (الدلالي) الذي تبدو فيه الأفكار أفكار النص لا أفكار المرجع فالقصيدة المدحية ، حتى في الكثير من التكسبي منها ، هي قصيدة تتمرأى في مرآة المجاز وهي نتاج المخيلة التي تصنع انموذجها المثالي المتعالي عن الواقع وتسعى إلى إيجاده إذا ما حجبه الواقع ، فقصائد الشاعر الواحد تند عن المقياس النسقي ، قصائد المتنبي، على سبيل المثال في سيف الدولة ومن ثم في كافور فهي تعد تعبيراً واضحاً على محدودية النظرة النسقية خارج منطقة (الجمال) الذي يحققه قانون المجاز فكيف هي الحال مع الشعراء المتعددين، بل أننا لو اسقطنا قانون المجاز وحيلة الدلالية أو الثقافية فما الذي سيترشح لنا من التجربة الشعرية العربية ومن النقد المغذي لأنساقها ؟ !

وحين ينتقل الغذامي إلى الحداثة الشعرية العربية يمارس الاجرائية (النسقية) ذاتها ليعارض بها القراءات النقدية الحداثية بوصفها قراءات سطحية ومبتورة تعاملت مع ظاهر الحداثة الشعرية ، وأنكرت الخبيء والمسكوت عنه النسقي، ليصل بنا عبر أنموذجين من نماذجها هما: نزار قباني، وأدونيس إلى الحكم بالقصور الحداثي وبأنهما يعدان مثالين صارخين للتحكم النخبوي، وعدم القدرة على تأسيس عقلية مغايرة للعقلية السلفية القائمة على التسلط والأحادية كما سنرى.

أطلق الغذامي على مشروع الحداثة العربي بـ(رجعية الحداثة) أو (عودة الفحل) وجعل من عام ١٩٤٧ تأريخاً للمراجعة الحداثية ، وهو العام الرسمي للحداثة العربية الذي شهد حادثتين أدبيتين، أو طبقاً لرؤية الغذامي أن ظاهرهما أدبي، وحقيقتهما

ثقافية ، حيث ظهر ديوان نزار قباني في دمشق (طفولة نهد) ، وظهـرت نـازك الملائكـة ومعها حركة الشعر الحر والسياب .

واختار الغذامي لمقاربته الثقافية مفهوم (الفحولـة والـذكورة) ووجـد أن مـشروع (قصيدة التفعيلة) حادثة ثقافية ، لا يمكن أن تؤخذ بظاهرها الشعري أو الأدبي، فهـي مسعى لكسر عمود الفحولة، واحـلال نـسق بـديل ينطـوي عـلى قـيم جديـدة تنتـصر للمهمش والمؤنث والمهمل ، وتؤسس لخطاب إبداعي لـه سـمات النـسق المفتـوح عـلى عناصر الحرية الإنسانية تكون نازك الملائكة هي الرائدة فيه، ووجد أن ظهور ديوان نزار رداً نسقياً على ظهور نازك [١٣]

وضمن مفهوم (الثقافية) أو النزعة النسقية التي حددها الغـذامي كـان الـرد عـلى انموذج كسر النسق المتمثل بتجربة شعر التفعيلة أو عـلى وجـه الدقـة بمحاولـة نـازك الملائكة في كسر نسق الفحولة الإبداعية المهيمن يجابه بمحاولات التشكيك بالريادة تـارة بمنحها للسياب بقصيدته (هل كان حباً) وأخـرى بمنحهـا لنـازك الملائكـة بقـصيدتها (الكوليرا) ، كما أن الغذامي وجد أن النسقين المهيمن والمضاد كانـا يتوسـلان بالجمـالي الظاهر دون الثقافي المضمر لتمرير رسالتيهما .

وبدت الروح النسقية الفحولية المتسلطة هي الرد النـسقي عـلى تجربتـي الـسياب ونازك بل على تجربة نازك على وجه الدقة الاستفحال الذي يمثله نـزار، والتفحيـل الـذي يمثله أدونيس[١٤]

أما الاستفحال فيقترن بالنص الشعري النزاري وما ينطوي عليه مـن قـيم فحوليـة بينما أطلق مصطلح التفحيل على خطاب ادونيس لما يدعو إليه في شـعره وفي نقـده مـن تأسيس لمفهوم الفحولة ودعوة إليها عبر تنظيراته للحداثة عـلى وجـه الخـصوص مـع إمكانية ترادف الاستفحال والتفحيل فليس من فرق جوهري بينهما .

ونتيجة للافتقار إلى شروط الحداثـة (الثقافيـة) وفلـسفتها الحواريـة تـم تحويـل مشروع الحداثة العربية من ثورة على النسق إلى خضوع تام له وانضواء تحـت شرطيـة الثقافي والذهني .

ويستغرق الغذامي في الفكـرة النـسقية ، فهنالـك النـسق المهـيمن وهـو الفحـولي (الشعري) كما أن هناك التلقي النـسقي ، والنتـاج النـسقي ، بـل الكائنـات النـسقية العربية، التي سوغت جميعاً الاستقبال والحماسة الشديدين للنسقية الشعرية السائدة ، وهذا يفسر السبب الذي حدا بنازك الملائكة إلى أن تتراجع عن الـشعري المختلـف (العـابر للنسق) في خطوة نكوصية اثارت ردة فعل ثقافية ونقدية كبيرتين فهي في (قضايا الشعر المعاصر) كما يقول الغذامي تنفض وتنقض ما قالـت بـه في شـظايا ورمـاد ، وأعـادت تقمص دور الأب المربي الذي يأمر وينهي ويمنع ويعاقب، ويعترض على مـا في الخطـاب الجديد من مظاهر الخروج والتحرر على النمط القديم [١٥]

إن فكرة الدفاع (الثقافية) عن النسق (الشعري) المطرود تبدو مناسبة تماماً للقـول بهشاشة فلسفة الحداثة لدى متبنيها ، وفي كونها فكرة لم تخرج عن الـشكل الـشعري كثيراً وحافظت على مكتسباته ، ووضعت الخطوط المحمية وعيون المراقبة على المسارات التي لا يصح المساس بقداستها فعجزت الحداثة العربية عن اختراع ذهني وثقافي يسوّغ مراجعة المألوف ويفلسف الحاجة إلى قلب التراتبية النسقية .

وإذا كانت نازك الملائكة الرائدة في كسر النسق المهيمن قد أعادت النظـر في دعوتهـا ، التي قد وصلت إليها بفعل انفتاح تجربتها الشعرية على الأخرى الغربية فأن هذا التفكير (الموسوس) والمشكك إنما يدل على عدم رسوخ تجربة الحداثة (الثقافية) لـدى الـداعين إليها ويضاف إلى ذلك فأنه يعبر عن عدم امتلاك المقومات الفعليـة أو الثقافيـة الواعيـة لحتمية التعدد والحراك الثقافيين .

ويراجع الغذامي تغلغل النسق المهيمن عبر مفهوم (الفحل) والاستفحال مـن خـلال المراجعة النصية له في شعر نزار الذي وجده الغذامي ممثلاً للمـيراث الفحـولي ولـصناعة

الطاغية وعبادته فبدا فيه نزار قباني صنيعة القراء مثلما هو مبدع لنصه فحماستنا لنصه كانت وراء ترسيخه وشيوعه ، ليس هذا حسب بل كان هذا الاستقبال المحموم له يعبر عن دوافع نسقية محركة لذائقتنا ، وبأننا جميعاً مشتركون في صناعة ذلك النسق الفحولي المهيمن ومباركون له .

يقول نزار في مقدمة طفولة نهد : ((ماذا نقول للشاعر هذا الذي يحمل بين رئتيه قلب الله ، ويضطرب على اصابعه الجحيم، وكيف يعتذر لهذا الإنسان الإله الذي تداعب أشواقه النجوم)).

ويقول الغذامي معلقاً : ((وهو قول ينطوي على غلو صارخ وتفحيل مبكر))[١٦].

ويضع له اطاراً تاريخياً هو عام ١٩٤٧ عام ظهور حركة الشعراء ويعقب عليه وعلى كلمة كروتشة التي تصدرت ديوان نزار : ((على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد ، لا موقف القاضي)) .

ولم يرتض الغذامي للذائقة العربية ولا للوعي النقدي المصاحب لها أن يتقبل هذا المشروع بما فيه من التحكم النسقي على أنه مشروع تحرري تنويري، ولعل رفض الغذامي لهذا المشروع الشعري تعلقٌ منه بأهداب النقد الثقافي الذي يقول بحتمية تفكيك الانساق الثقافية المتجذرة في وعي ولا وعي الشعوب، وأن من أخطر ما تنطوي عليه هذه العيوب الثقافية في كونها تتحكم بلا وعي مدرك لتحكمها ، وفي كونها تمارس تدميراً للمنظومة العقلية، والثقافية ، بجعل الرجعي تقدمياً عبر التوسل بالأغلفة الجمالية والأناقة اللغوية المتفردة .

ولا يتعلق الأمر في هذه المراجعة اللازمة بنقد الأشكال أو المضامين الشعريين على نحو مجرد يقوم على مراجعة الصور الشعرية ، وتقليب النظر فيها، أو الاعتراض على المسارات الدلالية المتكررة أو المحدودة التي ألزم نزار شعره بها ، وظل يحوم حولها في هذا الديوان بل في الدواوين التي لحقته ، بل تقع مراجعة الغذامي للمنظومة الفكرية، والثقافية ، والعقلية التي يرسخها شعر نزار ويسهم في شيوعها لدى المتلقي العربي بما

يقدمه من انموذج للفحل العربي الذي لا يعبد سوى ذاته ، ويتغزل بذاته ويخاطب ذاته عبر قناع المرأة الزائف ، واقناع المرأة بل إرغامها على كونها هامشاً وجارية:

اني خيرتك فاختاري

ما بين الموت على صدري

أو فوق دفاتر أشعاري

لا توجد منطقة وسطى

ما بين الجنة والنار

فهو الذي اختار لها مصير الموت ، ومكان الموت الذي هو جسد الشاعر (صدري) أو جسده الورقي (دفاتر أشعاري) ، وهما الجنة والنار فأين مجال الاختيار ومآل الاختيار ، ومن الطريف أن الشاعر يفتتح نصه بقوله اني خيرتك فاختاري ، أن تختار جنته أو تختار جحيمه فاختيارها مسجون بين قضبانه (الفحولية) ولا مفر من مغادرة جناته أو نيرانه.

ويبدو لي أن مفاهيم النسوية والنقد النسوي التي يعني بها النقد الثقافي تتجلى في هذه التحكمية النسقية في شعر نزار الذي هو ميراث للهيمنة الذكورية وجعل المرأة تابعاً صغيراً في مملكة الرجال ، نتيجة للأسباب التأريخية والاجتماعية التي خلقت هذه الهيمنة .

وتبدو قراءة الغذامي لتجربة نزار مرتبطة بهذه المراجعة الثقافية ، فمن غير الممكن قبول تجربة نزار على أنها تجربة حداثية ، وهي تجربة نرجسية تسعى إلى أن تتزوج العالم عبر فعل الكتابة ، وتحويل العالم إلى جمهورية نسائية جمهورية من رجل واحد والباقي جوار يستجبن لنزواته وشهواته بما في ذلك اللغة التي تنتظر معاشرته ومضاجعته لها ، فلم تنأ اللغة من الفحل الفحولي وصار الشعر وكتابة القصيدة ضرباً من الممارسة الجسدية .

"أنني أكتب حتى اتزوج العالم ... أنا مصمم على أن أتزوج العالم"

وعبر الوجه الآخر للهيمنة والتعالي النرجسي يصرح أيضاً بتفرده وانفراده: "انني لا أقيس نفسي بأحد أنني أقيس نفسي بنفسي"

ولعل من الضروري الانتباه إلى ما ينطوي عليه شعر نزار من تكرار وإعادة في الصور النسقية التي هي عبارة عن صورة واحدة تمت صياغتها بخيوط المجاز الحريرية في تلك الصورة نتيقن من قيم البداوة الثقافية المترسخة في شعره حيث الفحل هو مركز العالم وبان الحياة تذب بفعل مباركته بفعل الانشغال بمباهج الجسد والاستدعاء المستمر لملامح الانثى . أما ما هو وراء ذلك الجسد من عقلٍ وذات فلا مجال للسؤال عنه بل لا وجود له كي يتم السؤال عبر حالات الخطل الفكري أو العمل الثقافي طبقاً لتسمية الغذامي [١٧].

وضمن تشخيص الغذامي لصناعة الطاغية يفترض سؤالاً انكارياً يقول : ماذا لو أن الجمهور العربي انصرف عن شعر نزار قباني أثناء حياته ، وقاطع أمسياته وامتنع عن شراء دواوينه ولم يزده تصفيقاً واعجاباً ...؟

ويجد أن الجواب هو أن نزار قباني سيغير موقفه الثقافي وكنا سنرى منه مواقف مختلفة وصوراً غير التي تركها لنا ... ليصل إلى القول بأننا نحن كقراء مسؤولون عن هذا الصنم الذي ابتكرناه لأنفسنا كحال الرعايا حين يصنعون طغاتهم عبر التصفيق لهم[١٨]

وهذا يعني أن شعر نزار ليس سوى مرآة لتلك العيوب النسقية المتحكمة فينا والتي لم يكن لنزار من فضل سوى صياغتها لنا في صور شعرية مزوّقة ومبهرجة وظف فيها الجماليات الشعرية ، ولعل مشروع نزار الشعري كما يبدو لي يظل مشروعاً استثنائياً من حيث كونه قد جاهر بتلك العيوب النسقية واخرجها من الكمون إلى التجلي ، وأنه استطاع بهذا النزوع الكاسر للاستفحال أن يكشف المستور الذي كان يتداوله الشعراء وقراؤهم في الخفاء فكان له فضل الاعلان والاعلاء والتفخيم ، وأن هذه الزاوية لم ينبه عليها الغذامي وشغل بنقد العيوب النسقية حسب فضلاً عن أن شعر نزار وقصائده من

الممكن أن تحتمل قراءة أخرى مغايرة تقلب المائدة النسقية ، حين نقرؤها ضمن الدلالة الساخرة التي تهزأ من قيم الفحولة والرجولة الزائفة في معاشرة المرأة عبر صياغتها بهذه اللغة النرجسية المنتمية إلى شاعر قد مارس الانفتاح الحضاري وعاش الحداثة بجنباتها المختلفة ، أما أن يبقى الشاعر محافظاً على ميراثه الشعري الموحد لزمن يربو على نصف قرن فهذا ضرب من الدفاع عن الثوابت أو الأصول التكوينية له التي لا يمكن أن نكتفي بقراءتها على ظاهرها ، على الرغم من أن الغذامي يصر على أنها كانت ردة فعل عنيفة على الخطاب الحداثي المتحدي للنسقية والمحطم لعمود الفحولة الذي تزامن مع ديوان نزار الأول المتمثل بتجربة القصيدة (الحرة) والشاعرة الحرة [١٩]

ولعل (ثقافية) الغذامي ، وإصراره على اقتران الحداثة بالانموذج المزلزل للثوابت النسقية كانت السبب وراء الدعوة الناسخة لكل ما تقدم من (أصنام) فحولية مغرية بالعبادة، بل كان يرى أن من الغفلة أن نتصور الحداثة خارج هذه الرؤية وبأننا مسؤولون عن إدارة شؤون هذا الفهم والتعامل معه بجدية في قراءة الموروثات النسقية والمعبودات الفحولية ، وباختصار شديد بالتبصر بالميراث الفحولي وتبديده وصولاً إلى الحداثة الشمولية .. وتشخيص عيوب ثقافتنا وتفكيكها وابطال التعامل مع الأوهام الذهنية والثقافية التي ينقلها إلينا الشعر تحت ضروب من عبادة الذات وسلطويتها ، أو عبادة الشعر وتأليهه تحت عباءة المبالغات الشعرية ، ومقولة (إن أعذب الشعر أكذبه) ، والمفارقة الذهنية بين قيم الشعر وقيم الحياة .

إن محاولة الغذامي في قراءة الثوابت النسقية التي يجري التعامل معها تداولياً على انها امثولات حداثية لم يقتصر على الشعر حسب بل امتد به إلى (النقد) بوصفه المجلى الأكبر للعيوب النسقية وللفحولة الذهنية فوجد في ادونيس الأنموذج الشمولي لها تحت عنوان (الظاهرة الأدونيسية) التي ، كما وجدها ، الغذامي قد احتلت الذائقة النخبوية والحداثية فكرياً وتأسيسياً .

ويبدو اختيار الغذامي لأدونيس اختياراً دالاً لما يحتله من مساحة واسعة ومركبة في التلقي العربي الشعري والنقدي. هذا من جانب أما من الجانب الآخر فأنه أراد أن يستعرض المحاولة الأشمل في الفكر النقدي العربي لاستحداث المشروع الحداثي في التنظير والممارسة ، وتفكيكها للوصول إلى المتحكمات النسقية فيها ، ونزع الأوهام عنها والتعامل (الثقافي) معها ضمن شروطه التي تقصي القول بعبادة النموذج ومباركة الفحل واحادية الفكر واهمال المتعدد والمختلف والمهمش والمؤنث والمقصي ... ومراجعة الفكر الحداثي النقدي عبر (ادونيس) الممثل الأبرز له في ضوء الفاعلية النقدية الثقافية المعنية بكسر الهيمنة وتسليط الضوء على جوهرها المضيّع على مستوى المتن وعلى مستوى الهامش .

استخدم الغذامي توصيف (تفحيل الحرة) شارحاً له بـ (ادونيس ورجعية الحداثة) للتدليل على الهيمنة الذهنية والفكرية السلطوية والاحادية التي مارستها الظاهرة الأدونيسية على الحداثة التي رمز لها الغذامي بـ (الحرة) .

واستخدم (الغذامي) وصف (الظاهرة الأدونيسية) لمراجعة مشروع الحداثة لدى أدونيس وفي وصف (الظاهرة) دلالة عميقة على الأثر الحقيقي الذي خلقه أدونيس في التلقي العربي الذي يخرج في نطاق تأثيره على البعد الشخصي أو الفردي المحددين؛ فهو ظاهرة والظاهرة حالة شمولية كبيرة لها سمة الانتشار والتأثير الكاسح والفعال. وتبدو في آفاقها الثقافية مشروعاً في الحداثة العربية على مستوى التنظير والكتابة الشعرية ، يظهر فيه أدونيس بوصفه علامة وعنواناً على هذه الحداثة ، كما احتل نزار قباني موقعاً مشابهاً في التذوق الجماهيري العربي على مدى خمسين عاماً من الزخ المتواصل عارضاً رمحه الفحولي ، ممثلاً للذائقة النخبوية والحداثية فكرياً وتأسيسياً والاثنان معاً نزار وادونيس جواب ثقافي نسقي مضاد وأن بدا الأمر على غير ذلك [٢٠]

ويقرن الغذامي ادونيس بأبي تمام من حيث جلبة الحداثة التي ثارت حولهما وهما لديه يمثلان حالة واحدة من الحداثة الظاهرة أو المظهرية، والرجعية من الداخل والعمق،

فادونيس قد عكس الصورة الأخرى للمشهد الثقافي الذي رسمته حركة الشعر الحر، وما بشرت به من تحرير للخطاب النسقي وتأسيس العقلية الحداثية المغايرة للمألوف النمطي في الفهم، والتصور ، والتعبير ، الذي يأخذ أبعاداً انساقية وثقافية شتى تقوم على تعدد الذوات المعرفية والإبداعية والنقدية .

ولكن كيف فكك الغذامي الخطاب النقدي لأدونيس ، وكيف حدد معالم الظاهرة الأدونيسية ؟ !

تدرج الغذامي مع ادونيس منذ طفولته ورسم المعالم القصدية التي تحول بها من (علي أحمد سعيد) الولد الريفي الفقير الذي ظل عشرين عاماً من عمره يعيش حياة فطرية شعبية لم يعرف مدرسة ولا كتاباً إلى أن اكتشف المدرسة والأبجدية وتحول من علي أحمد سعيد إلى (أدونيس) ، ويجد لهذا التحول دلالة نسقية فهو تحول من الفطري والشعبي إلى الطقوسي ، وهو اسم يحمل مضامينه الوثنية التفردية والمتعالية ويحمل هيبته الأسطورية وعبر التحول من الاسم الشعبي المركب إلى الاسم الأسطوري المفرد يتحول الفتى ليقول شعراً ويشبعه بالتنظير في خطاب ينضح بالنسقية والفحولية ، هذا الاسم الذي اختاره صاحبه رافضاً الاسم الذي منحه له أهله لأن من شأن الفحل أن يكون ابا لذاته كحال المتنبي الذي صار أبا لجدته[٣١].

وحين يراجع الغذامي الظاهرة الأدونيسية نصياً ، ويفترع الخطاب الأدونيسي بعد أن راجعه خارجياً يحكم عليه (بالفحولة) الأسطورية التي تنم عن عبادة الذات والافضاء بتميزها الخرافي فهي ترى ذاتها الهاً اسطورياً حرياً بالعبادة ((أنا العالم مكتوباً ، وأنا المعنى، وأنا الموت ، وأنا الأشكال كلها ، وأنا الداعية والحجة))[٣٢]

هذه سمات المفرد كما يقرأها الغذامي ، أما صيغته الجامعة فتأتي من كونه يرى ذاته الفضاء الكوني كله ((أنا الموزع بين زحل والزهرة وعطارد وأنا الصوت يرتجل الفضاء وانا الحجر يتطوح وقرارة الموج ، وانا الصارية ، ولا شيء يعلوني))[٣٣] ، وبما

أنه كذلك طبقاً للغذامي فأن الأنا تضيق عن الأنا ويصير العالم نافـذة لا تتـسع لأهـداب هذه الذات المتعالية كل هذا العلو .

ولا يمكن انكار يد المجاز الضاربة في هذه الصياغات الـشعرية (الأدونيـسية) ، عـلى الرغم من أن الغذامي يحذر من التعامل معها على هذا الأساس ، ومع إمكانيـة التأويـل المجازي لها ، إلا أن الرؤية الثقافية التي قرأ الغذامي بها هذه التعبيرات تقلل من شـأنها الإبداعي أولاً فتجدها ليست لأدونيس بل هي جمل مكررة من شـعراء سـبقوا أدونـيس إليها ، ولم يكن له من فضل سوى استعادتها وإعادة تمثلها في ذاته ، ثـم يـسوغ لعـدم مقصديتها ثانياً بشيوعها في نقده التنظيري كما هي في شـعره ممـا يؤكـد مقـصديتها العقلية أو الذهنية أو الثقافية أو النسقية الواعية وهي الدلالات التي رسخت مع الـزمن وارتبطت بعلاقات متشابكة وأصـبحت عنـصراً فـاعلاً ومهيمنـاً ومتحكمـاً بالخطـاب الأدونيسي ، ومن ثم فان التلقي الثقافي الثري لها هو في كشف الغطاء الجمالي الذي تتقنع به لتمرير خيوط رؤيتها النسقية .

ويتابع الغذامي التفوهات النقدية لادونيس في كتبـه النقديـة ففـي (زمـن الـشعر) افصاح بالدلالة النسقية، فنسبة الفعل (الزمني) المحرض والثوري والحداثي هو للشعر، وليس الزمن زمن العقل ، والفكر ، ولا الفعل ولا السياسة ، حتى أن لا حداثـة في العـالم العربي إلا في الشعر كمـا يقـول ادونـيس ولا وجـود لحداثـة في الفكـر أو الاقتـصاد أو السياسة أو المجتمع[٢٤].

ويجد الغذامي أن زمن الشعر عند ادونيس يرادف زمن الشاعر، الشاعر الأب ادونيس ذاته كما تضمره مقولات ادونيس في الكتاب ، وفي غيره من اعمالـه التـي يجـدها عـودة رجعية إلى زمن الفحل، وزمن الشاعر / العراف والقصيدة / الـسمر ، كمـا هـو الأصـل الجاهلي الأسطوري للرجل الأب[٢٥].

ويبدو من الممكن قراءة مقولات ادونيس الحداثية في زمـن الـشعر مـن زاويـة نظـر أخرى خارج مجازيتها وتتجلى هذه القراءة في أن ادونيس يقرأ الواقع الثقافي العربي بمـا

هو كائن وما يعانيه من تخلف في الفكر والعقل والسياسة ، وغيرها من مظاهر ركوده واتباعيته ، وكذلك قراءته بما هو ماضوي أي التراث وما كان يزخر به من ارث شعري لا يجوز تبديده ، ومن الممكن التأسيس عليه ليس فقط ضمن دعاوى التشعرن والاحادية الشعرية ، بل من باب المزيد من التأصيل والتعميق لما يعرف .

وعلى الرغم من هذه الرؤية إلا أنها غير كافية لتبرير التخلف أو القصور في الثقافة العربية الراهنة ، وهي أيضاً غير مقبولة حين تقترن بالأفق الحداثي أو التحديثي وما يفترضه من كسر للثوابت والنسقية وهذا ما ينسجم مع اعتراض الغذامي على المشروع الادونيسي.

ويعترض الغذامي على المنظومة الفكرية المتوسلة بالمجاز التي يبثها ادونيس في خطابه النقدي ويجد أن مشروعه (مشروع الشاعر الجديد) مشروع شعري حسب يقوم على المجاز لا غير ، فالشاعر الجديد لديه هو مركز الاستقطاب الدلالي هو الذي يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة ، وهي جمل نسقية تصف بها الذات الادونيسية فعلها بطريقة ادعائية ، تكون فيها الداعية ، والحجة ، والشاعر هو الفائق ، والخارق ، والنبي والمتأله، وهذا الجديد المزعوم هو (انبجاس سيد) وهو (واحد في كثير) وهو (افق قدره أن يشع) وهو (الحارس الذي يقرأ نبض العالم) و(يربض في ايقاع التأريخ) و (الساحق الغامر الخالق) وزمن يتضمن ما هو أكثر من الزمن[٣٦]

وبذلك يتقوى خطاب ادونيس نسقياً من دون أن يتقوى حداثياً ، وبمعنى آخر أنه يظل يجتر أفكاره النسقية (الفحولية) المتحكمة فيه عبر التوالد المجازي والشعري من دون أن يتحرك خارج أرض الذات وسرتها التي هي منبع العالم بأسره.

وفي (صدمة الحداثة) تظل الدعاوى النسقية طبقاً للغذامي نفسها وتبقى تصريحاته الفحولية المتضخمة أن الشاعر هو الأساس لا الشعر والقطع بفرادته لأنه كل شيء ولا شيء سواه ، وينطوي خطابه على طبقية ثقافية طبقاً للغذامي يعتلي الأب

فيها قمة الهرم وهي طبقية موروثة عن النسق الفحولي ويبدو الفعل الادونيسي استجابة نسقية لذلك المخزون الطبقي ولصنمية الذات وتتويجها على صورة البعل الأسطوري فشعره اللهب وهو مالك الحقيقة .

ولعل النقطة المركزية التي أراد الغذامي تغذيتها في رفض الحداثة الادونيسية إنما تتمثل في احادية الخطاب المتشعرن أو اللاعقلاني الذي دعا ويدعو إليه ادونيس والذي يحاول أن يختزل الجملة الثقافية العربية فيه .. وليس الأمر على هذا الشكل حسب بل مصادرة الرأي الآخر الذي يتوهم وجود الحداثة في سواه تحت دعاوى الفحولية النافية للآخر ووجوده ، فلا ثورة غير ثورة الفحل ، ولا بيئة سوى بيئته واختزال العالم في النسق الذكوري للثقافة .

وينتهي الغذامي من مراجعة النصين الثقافيين نص نزار وادونيس إلى أنهما دعوة إلى الاستفحال النرجسي ، ونبذ الآخر المناوئ له عبر اخضاع الكون للاستعمال وأن الجسد هو أوحد طريق إلى الجسد فيبدو الشبق الحسي عند نزار والآخر العقلي عند ادونيس وجهين لعملة واحدة خلقتهما المقروئية العربية وسوّغت لهما .

وتبدو خطورة الخطاب الادونيسي المختزلة للواقع الثقافي العربي بالتشعرن كما صورها الغذامي ، تتمثل في نظرته إلى الجماهير العربية نظرة فوقية قائمة على الاستعلاء، فالكل متخلفون والجماهير العربية جاهلة بضاغط نسقي يعيد صياغة المعنى النسقي العميق للثقافة العربية ذات الجذر الشعري والمتشعرن في نظام القيم ، ونظام السلوك الفردي ليمسخ المشروع الحداثي ، ويحوله إلى مسخ نسقي يرسخ الفردية، والطبقية ، والمطلقية ، والتعالي ونفي الآخر وتسخير المجاز لخدمة هذه التصورات (٢٧)

وإذا ما كانت الحداثة تنزع نزوعاً عقلانياً مادياً كما انتجها الفكر الحداثي العالمي فإن ادونيس قلب المعادلة فجعلها مرادفة للاسطوري ، والسحري ، والعقل الخارق

القائم على مجافاة المنطق ، والعقل ، تحت دعاوى النظرة المتشعرنة لها، وتحت الغطـاء الشعري للعالم ، الذي أفاد منه من الإرث النقدي الفحولي الذي ينظر إلى الشعراء على أنهم السحرة وأن الشعر هو ضرب من الكهانة ، والخارقيـة، وقـد وصـف ادونـيس شـعراء الحداثة بأنهم السحرة الجدد [٣٨].

ظل أدونيس طوال خطابه الحداثي تنظيراً وتطبيقاً يؤكد الحداثة في جنـاحين جنـاح الشكل فلا حداثة إلا في الشكل وجناح الشعر فـلا حداثـة إلا في الـشعر وفي هـذا التأكيـد الواحد – المزدوج كما يرى الغذامي اقرار بهامشية الحداثة العربية وعجزها عـن انجـاز نوعي يغير الانساق الذهنية العربية المتحكمة فيه، بل أن الحركات التحرريـة هـي غـير ثورية إلا في الظاهر ، وهي تحول لقيم الثورة والحرية في خدمـة الـزعيم/ الأب ، وبـذلك يجد الغذامي أن الحداثة الأدونيسية هي حداثة رجعية على الـرغم مـن اقـرار ادونـيس ببقاء ما نجحنا فيه على هامش الحياة العربية التجربة الصوفية ، والتجربة الـشعرية ، وما وجده بأن ما يبدو من الشعر في متن الحياة العربية ، توهماً ، لـيس إلا صـيغة مـن النثر الموزون ، أنه تفريـغ وتنويـع بـالمعنى الاجتمـاعي ، عـلى الأدب المـوروث بـالمعنى التقليدي ، وعلى الرغم من هذا الكلام الذي اعترف واقر به ادونيس في صـدمة الحداثـة إلا أن الغذامي وجد هذا الأمر لا يخرج عن اطار تشخيص العلة من دون علاجها بـل حـصر العلاج بالداء نفسه ، وداوني بالتي هي الداء ، أي بالشعر نفسه وأنه لـم يقـرأ الحداثـة العربية بعيون النقد الثقافي التي يجدها الغذامي الوحيدة القـادرة عـلى تحريـر عقولنـا وذائقتنا من الاستلاب المتشعرن ومن الشحنة الشعرية التي احتلت بصيرتنا كما احتلـت ذائقتنا [٣٩]

وبهذه القراءة (الغذامية) للظاهرة (الأدونيسية) ولسابقتها (النزارية) وجد الغذامي أن المشروع الحداثي العربي غائب عن الفضاء الثقافي الشمولي في السياقات الاجتماعية ، والفكرية ، والنقدية ، وأنه يعاني من عيوب الحداثة الشكلية والفردية المتـشعرنة، التـي

تجعل النموذج الشعري هو النموذج المتحكم الذي يحيل الواقع العربي بمفرداته ، والسياقات الثقافية بمستوياتها الكلية إلى كائنات شعرية وبلاغية تائهة في خطاب سحراني وخارقي يخلب المشاعر ويخدر العقول وأن النموذج الثقافي (الانقلابي) الذي افتتحته نازك بكسر النسق الفحولي هو خطاب الحداثة المفقود... أو المضيّع .

الهوامش

---

[1] نظريات معاصرة ، د. جابر عصفور ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ١٩٩٤، ص٢٠٧

[2] الخطيئة والتفكير، د. عبد الله الغذامي ، النادي الأدبي بجدة، ١٩٨٥، ص٦

[3] النقد الثقافي ، د. عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٢، بيروت، ٢٠٠١، ص٧

[4] ينظر: نفسه ، ص٧ وما بعدها .

[5] ينظر: نفسه ، ص١٦ وما بعدها .

[6] ينظر: نفسه ، ص٥٩- ٦١

[7] ينظر: نفسه ، ص٧١- ٧٥

[8] نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، د. بشرى موسى صالح ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ٢٠٠١، ص٤٨ وما بعدها .

[9] ينظر: النقد الثقافي ، ص٧٦- ٨٣ .

[10] ينظر: نفسه ، ص١٣٤

[11] ينظر: نفسه ، ص١٥٨- ١٦٤

[12] ينظر: نفسه ، ص١٦٢

[13] ينظر: نفسه ، ص٢٤٥

[14] ينظر: نفسه ، ص٤٦ .

[15] ينظر: نفسه ، ص٢٤٧

[16] نفسه ، ص٢٤٩

[17] نفسه ، ص ٢٦٣

[18] ينظر: نفسه ، ص٢٦٨

[19] ينظر: نفسه ، ص٢٧٠

(٣٠) ينظر: نفسه ، ص٢٧٠

(٣١) ينظر: نفسه ، ص٢٧٢

(٣٢) مفرد بصيغة الجمع ، أدونيس، دار الآداب ، بيروت، ١٩٨٨، ص ٤٤- ١٢٦.

(٣٣) نفسه ، ص٤٢- ١٤٧

(٣٤) ينظر: هـا أنت أيها الوقت ، ص٤٩ ، وزمن الشعر ١٣٤، وصدمة الحداثة ١٧٠، نقلاً عن هـامش النقـد الثقافي ، ص٢٧٥

(٣٥) ينظر: النقد الثقافي ، ص ٢٧٥

(٣٦) ينظر: نفسه ، ص٢٧٦

(٣٧) ينظر: نفسه ، ص٢٨٠ وما بعدها .

(٣٨) ينظر: نفسه ، ص٢٨٢

(٣٩) ينظر: نفسه ، ص٢٨٩

عالم الحريم الثقافي

تبدو العناية بالأدب النسوي واحدة من اشتغالات النقد الثقافي وبما قـام حولـه مـن نقد نسوي أو اتجاه نقدي يختص بكتابة المرأة وعوالمها التي تنسجها عـلى الـورق ومـا فيها من خصوصية واختلاف تمتاز بها عن خطاب الرجل ليس ضمن رؤية طبقيـة ، أو رؤية حكمية، أو رؤية معيارية ، بل ضمن رؤية وصفية دارت فيها منهجيـات مـا بعـد الحداثة أو ما بعد البنيوية .

فضلاً عن إن هذه العناية تمثل من الضفة الأخرى واحـدة مـن التفوهـات الخطـيرة التي تدرج أدب المرأة بل كل ما يصدر عنها ضمن لائحة العناية بالمهمشين والكائنات من الدرجة الثانية ؛ فهذه العناية كانت نمطاً من التفكير الحداثي ، ثم تعمق هذا التفكـير في مرحلة ما بعد الحداثة التي قوّضت مراكز الهيمنة الفكرية والادبية، بل الثقافية برمتها، وأولت اهتماماً مضاعفاً بما كان يعد في السابق هامشياً أو مهمـشاً وألغـت، ولـو عـلى سبيل التنظير ، المراكز الثقافية وما ينسج فيها، وحولها، مـن اشـعاعات كبـيرة ، وقـد ظهر النقد النسوي منذ ما يقارب الثلاثين عاماً فهو فرع من النقـد الثقـافي يركـز عـلى المسائل النسوية ، وهو الآن منهج في تناول النصوص والتحليـل الثقـافي بعامـة ينـشغل بالمسائل المرتبطة بالجنوسة مثل: صورة المرأة في وسائل الاعلام ، عـدد النـساء مقارنـة بالرجال ، دور المرأة في النصوص الدرامية ، الاستغلال الجنسي لجسد المرأة ، دور المـرأة في النصوص الدرامية وما يرتبط بذلك من النظرة الذكورية في القـيم والمعتقـدات الموجهـة بالدرجة الأولى إلى المرأة ، فقد أكد عدد مـن أصـحاب النظريـة النـسوية أن العديـد مـن المجتمعات هي مجتمعات أبوية تكون السطوة فيهـا، أو الهيمنـة للـذكور، وإن المـنهج الذكوري في رؤيا العالم وتوجيه العالم هو الغالب والمسيطر ، وإن نتائج المعرفة في العلوم الاجتماعية هي منحازة [1]

ويبدو مناسباً أن نختار واحدة من الكاتبات النسويات ممن عنين بموضوع المرأة بوصفها كاتبة وباحثة بشؤونها في الواقع والتراث الاسلامي هي الكاتبة المغربية فاطمة المرنيسي التي ترجمت مؤلفاتها إلى عدة لغات، وسنختار لقراءة رؤيتها الثقافية سيرتها الروائية الشيقة (نساء على أجنحة الحلم) التي ترجمتها فاطمة الزهراء آزرويل وهي ناقدة واديبة وباحثة أيضاً تهتم بموضوع المرأة ولها عدة مؤلفات في المجالين المذكورين وكانت من ضمن ترجماتها العديدة الى العربية أعمال فاطمة المرنيسي .

ويبدو توصيف عمل المرنيسي (نساء على اجنحة الحلم) على أنه سيرة روائية توصيفاً مناسباً إذ لم تشتمل هذه السيرة على المحددات الاسلوبية السيرية ولاسيما من حيث المتن السيري الذي يفترض هامشاً واقعياً مناسباً بوصفه مرجعية وخلفية شمولية لها فقد اشارت الكاتبة وهي (الذات الساردة في الكتاب) إلى إن الكتاب ليس سيرة ذاتية وإنما هو أحداث متخيلة على شكل حكايات ترويها طفلة في السابعة وإن ما ورد من احداث يناير ١٩٤٤ نابع من ذكرياتها التي احتفظت بها عما كانت عليه نساء لا يعرفن القراءة والكتابة في وسط الدار أو على السطوح ، وإن الرواية التي تقدمها عن الاستقلال والعلاقات بين الوطنيين والملك والحماية غير تاريخية بمعنى غير دقيقة في سردها الوقائعي أوالواقعي ، وتستطرد بالقول إنها رواية والدتي وهي شخصية خيالية مثل الطفلة التي تتحدث ويفترض أن تكون أنا وأن السبب في هذا التحوير أو التحويل من السيري إلى السردي إن طفولة المرنيسي كانت مملة إلى حد كبير على حد تعبيرها [٢]، فالكتاب مارس تحويراً أدبياً (سردياً تخييلياً) لعالم الحريم في النصف الاول من القرن العشرين في المغرب .

ولسنا هنا في معرض الحديث في الفرق البنائي أو الأسلوبي بين السيرة الذاتية والرواية ولعل اجتراح مصطلح (السيرة الروائية) هو نحت توفيقي بين المصطلحين السيرة ذات الجناح الدلالي التوثيقي والرواية ذات الجناح التخييلي مما يبدو مناسباً

لعمل المرنيسي (نساء على اجنحة الحلم) لكونه عملاً يجمع بين التخييل والواقع أو بين الابداع والتوثيق بتوليف سيري – سردي ، وبين السيرة الذاتية بوصفها سرداً نثرياً يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك حينما يركز على حياته الفردية وعلى تأريخه الشخصي والسرد الروائي بوصفه إعادة تشكيل الحياة تخييلياً، على نحو يقوم على تناسي الواقع دون نسيانه (٣)

إن ما يهدر الثراء السيري في عمل المرنيسي إنها قد اختارت السبع سنوات الأولى من عمرها أو هو بالتحديد الزمن الممتد من سنوات الادراك الأولى وصولاً إلى سن التاسعة وهو التأريخ الذي شهد فصل الساردة (المرأة) عن ابن عمها سمير (الرجل) وهو زمن الفصل بين عالم الحريم وعالم الرجال الذي عد سمير وسيطاً مشتركاً بينهما انتهت اجازته بهذا التاريخ .

تقوم السيرة الروائية (نساء على أجنحة الحلم) على اثنين وعشرين فصلاً تستخدم الكاتبة في سردها فاعلاً سردياً مهيمناً هو (الحريم) ومن الواضح أن اختيار مفردة الحريم افضاء دلالي بحالة التهميش التي تعاني منها المرأة والانتقاص من كيانها الموازي ما لم نقل المساوي للرجل، واختارت الكاتبة مفردة (الحريم) لتختزل بها هذه الدلالات كلها من دون الحاجة إلى افضاءات خطابية عالية اللهجة ؛ فهي تختار معادلات موضوعية تكني بها عن حالات أو (احداث) أو مواقف تنم عن موضوعة (الحريم) التي تعاني ازدواجية عالمين متناقضين هما عالم العزلة والاستلاب ، وهو المهيمن على دلالة الحريم، وقد اختارت الكاتبة لرصده عدداً من الاحداث أو الأفعال السردية تعبر عنها عنوانات الفصول منها (حدود الحريم)، (الحريم الفرنسي) ، (الحريم اللامرئي) ، (لذة غسل الأواني في النهر) ، (قاعة الرجال) (الحريم يذهب إلى السينما) ، (رائدات الحركة النسائية المصرية يزرن السطح) (السطح الممنوع) ، وعالم الاحلام الذي ترصد له الدلالة الأخرى الضديدة لعالم الحريم المحملة بالاخيلة والاجواء الرومانسية واختارت لها ما

ينسجم معها من عنوانات الفصول مثل (شهرزاد الخليفة والكلمات) (ضحكات على ضوء القمر) (اسمهان الاميرة الفنانة) (مصير الاميرة بدور) (السجائر الامريكية) (المرأة الفاتنة) (البشرة الناعمة) .

يبدو الفصل الاول في سيرة نساء على اجنحة الحلم الارض الدلالية الاولى التي تفرش مفردة (الحريم) اجنحتها عليها لتنطلق منها إلى الفضاءين المتضادين اللذين حددنا أبعادهما ؛ إذ يبث الوعي النقدي انفاسه الأولى فيها بعد أن وضع العنوان (نساء على اجنحة الحلم) العلامة الأولى للعالم الخفي أو الخبيء للحريم ، عالم الحلم ، الذي يبدو العالم الوحيد الذي يتخلص من الهيمنة والتهميش ، والحرمان التأريخي ليعيش عالماً بطولياً طوبائياً البطولة فيها للمرأة لا للحريم ، في هوية انثوية مذابة في ماء حر صافٍ، لا يتواطأ مع اكراهات الحريم ، وازدواجية العقل الذكوري ، ففيه تبدو سلطة المرأة متربعة على العرش متحررة من دورها التقليدي في الاذعان والانكماش في القعر .

أما عنوان الفصل الأول فهو (حدود الحريم) وقد اختارت الكاتبة هذا العنوان لتكثيف دلالة (الحد) ومنحها القصد المطلوب في اعادة تحديد ما هو محدد وترسيم الحدود لتقييد القيد (الحريم) وللايحاء بان مفردة الحريم بما تضمره من دلالة القيد والحد غير كافية للإدلاء بفقدان الحريم والسجن التقليدي لحقوق المرأة في الصعود إلى السطح ، ومغادرة الغرف البعيدة التي لا تصل إليها شمس المشاركة بحراراتها الموازية لحرارة الحياة .

ولدت (((في حريم بفاس) المدينة المغربية التي تعود إلى القرن التاسع ، وتقع على بعد خمسة آلاف كلمتر غرب مكة والف كلمتر جنوب مدريد، إحدى عواصم النصارى القساة، مشاكلها مع النصارى كما يقول ابي ، وكما هو الشأن مع النساء تبدأ حين لا تحترم الحدود ، وقد ولدت في فترة فوضى عارمة إذ أن النساء والنصارى كانوا يحتجون على الحدود ويخرقونها باستمرار)) [٤].

يحدد هذا المقتبس رقعة استرجاعية مهمة لتحديد زمن النص السيري الاول فلم يأت هذا الانتقاء عفو الخاطر بل ثمة ضغط على مراكز الدلالة التي ستنصب عليها السيرة وفواعلها النصية : الحريم (ولدت في حريم بفاس)، و(الحدود) : التي تشترك فيها النساء مع (النصارى) المفردة المرادفة للاستعمار في سيرة المرنيسي .

وحين رادفت السيرة بين الحريم والنصارى في الخضوع لنسق (الحدود) فهي قد اوحت بما تحمله دلالة عبور الحدود من فعل غير محمود العواقب فهو فعل غازٍ مغتصب يتطلع إلى الاستيلاء على ما ليس له ولا من حقه ، وإن النساء والنصارى هما في المركب ذاته في تململهم من الحدود والاحتجاج عليها والرغبة في خرقها باستمرار .

ويماهي السرد الذاتي بين هذين الخطين خط الحريم وخط النصارى في السيرة ، من هذه الزاوية ، ولاشك في أن السيرة لم ترد التركيز على خطوط الاختلاف بين الحريم والنصارى ، وما يمتلكه الاستعمار من هيمنة سياسية وعسكرية حسب ، لأن الفضاء الثقافي الذي تشتغل عليه السيرة يتعامل مع الجوهر الروحي والقدسي ، بل أن التركيز هو في الاشتغال على انقسام هذا الجوهر على نفسه في مسارين الاول مسار المحافظة على الاصل أو على الحد أو الحدود التي لا توجد إلا في اذهان السلطة فمن الممكن خرقها في كل حين والمسار الآخر فهو عرفية النظرة إلى قدسية الحدود أياً كانت حدود البلاد أو حدود الرجال وكلاهما يرادف الآخر فجيوش الشمال (الاسيان) قد بعثها الله ليعاقب الرجال على عدم احترامهم للحدود التي تحمي الضعفاء، وأن التربية هي أن نتعلم كيف تميز الحدود وان تكون مسلماً يعني أن تحترم الحدود وهو معيار ثقافي ينظر إلى الحدود نظرة أبوية مقدسة لا يجوز تدنيسها أو العبث بنظامها [٥]

وحين تدرج الذات الساردة فكرة الحدود في تضاعيف السرد تبدأ بنسج فكرة الحدود نسجاً سيرياً - سردياً : ((غدوت من يومها منشغلة بالبحث عن الحدود وقد استبد بي

القلق حين اصبحت عاجزة عن تبين الخط الهندسي الذي ينظم عجزي عشت طفولة سعيدة لأن الحدود كانت واضحة)) [٦]

ومن الواضح أن فكرة الحدود تبدو الفاعل السردي المتحكم بالذات الساردة فهي الرؤية السردية للعمل السردي- السيري الذي تتولى انشاءه ويكاد يمثل الهوية ومعالم الحياة (التربية -القلق- السعادة - الاطمئنان -الدين ...الخ).

ويقترن ظهور الشخصية الأولى (شخصية الام) بالرغبة في تجاوز الحدود المتمثلة بالحريم بطريقة السرد الاسترجاعي -الذاتي (كانت أمي التي تكره الحياة الجماعية في الحريم وتحلم بالعيش منفردة مع أبي لا تقبل ما تدعوه التلاؤم مع الازمة إلا على شرط أن يكون هناك تمييز بين النساء))[٧].

وكان مكان الرجال المعبر عن السلطة والهيمنة والفوقية مختاراً بطريقة رمزية دالة على هذه الدلالات .

ومن هؤلاء شخصية العم الذي هو صاحب الدار فقد شغل هو وابناؤه في نهاية الامر مكاناً أوسع في الدار بطريقة يحيطها الكتمان في الطابق الاعلى بعيداً عن الساحة حيث تصطبغ الأشياء بطابع عمومي ، ثم تنطق الذات الساردة جملة مركزية أخرى تتلون من خلالها دلالة الصراع بين المركزي والهامشي بين عالم الرجال وعالم الحريم ((فالسلطة لا يجب أن تعبر عن نفسها بشكل فاضح)) [٨]

ويصعب إحصاء الدلالات المعبرة عن الصراع بين احترام الحدود وكسرها في هذا العمل السردي لشيوعها في كل صغيرة وكبيرة من تضاعيف السيرة الساردة ولكن اشاعة حضور هذا الصراع أمر لابد من التسليم به .

الشخصية النسائية الثانية التي تقدمها السيرة السردية هي شخصية الجدة للاب (اللامهاني) التي يقصدها الجميع لتقبيل يدها مرتين في اليوم في الصباح وفي المساء .

ولعل اختيار أو تركيز النور السردي على هذه الشخصية لم يكن بدافع السرد السيري حسب بل لاقامة نسق من الطبقية النسوية تمثل أولاً بشخصية الأم الراغبة بمضاهاة زوجة العم في مكانتها على الرغم من التباين معها في المكانة الاجتماعية والأخرى شخصية (اللامهاني) التي تفرض على الجميع عدم الدخول إلى حجرتها المفروشة بالمضربات المعلقة بالبهجة والوسائد التي تمتد خلال الحيطان الاربعة كشأن باقي الحجرات بقدمين مبللتين نتيجة اللعب بالماء والعبث بالنافورة وسط الدار ، فأن كل من يخرق قانون الاقدام النظيفة ، وغير المبتلة تسقط عليه اللعنة حتى النهاية ، فتحب اللامهاني فرض الاقدام (الحدود) أي أن تظل جالسة وحيدة متأنقة مزينة بالتاج المرصع بالأحجار وهي تنظر إلى الباحة صامتة [٩]

حجرة الرجال كانت على الجانب الايمن وسط الدار وهي أكبر الحجرات واجملها يتناولون فيها طعامهم ويستمعون إلى الاخبار ويتناقشون في الاعمال ويعلبون الورق ويسمعون الراديو الذي تصفه الساردة بـ((دولاب ضخم في الزاوية اليمنى من الحجرة ... ويتم غلق الدولاب بالمفتاح)) [١٠]

وتبدو أفعال كسر الحدود لصيقة بـ (عالم الحريم) فكانت تلك الافعال معادلات رمزية لانتفاضات المهمش والقاصي والبعيد عن دفة السلطة المتثملة بـ (عالم الرجال) بوصفه القسيم القاهر (لعالم الحريم) فمن يمتلك مفتاح الدولاب (الراديو) شخصيتان شخصية العم وشخصية الاب ((إلا أن النساء وبطريقة غريبة كنَّ يستمعن بانتظام إلى اذاعة القاهرة في غياب الرجال)) بل ممارسة افعال تبدو صارخة في خرقها للحد ((كانت شامة وامي ترقصان أحياناً كثيرة على نغمات الراديو))[١١].

وتظهر شخصية سمير ابن عم الساردة شخصية وسيطة بين عالم الرجال حيث الهيمنة والكبر ، وعالم النساء حيث الاذعان والصغر، وهي شخصية تمثل الجيل الجديد الذي نشأ بين الحدين شخصية الساردة وشخصية سمير ، تبدأ شخصية سمير بالتبلور

من خلال عدد من الاوصاف الشخصية (مسكين ابن عمي؟ كان لا يطيق نعته بالخائن ، ثار وصرخ بأنه حر في قول ما يبدو له)) و(كانت ثورات سمير ضد الكبار تدخل السرور على نفسي) كما أن السرد السيري الذاتي قد قرن بين الشخصيتين في الولادة والنشأة (رأى النور قبلي في الطابق الثاني وكان سابع أخوته أما أنا فولدت بعده بساعة في حجرتنا بالطابق السفلي وكنت بكرة والدتي) . ويصعب احصاء أوصاف التزامن السيري بين الشخصيتين ولكن تبدو وصايا الجدة (الياسمين) مهمة هذه الجدة المشهورة (بفن الخصام) وكان اختيار هذا الفن اختياراً قصدياً لما تحمله علامة الخصام من دلالة صارمة معارضة للحد والقيد وتتجلى مظاهر هذا (التعليم) واضحة في وصايا الجدة للام في توجيهها إلى كيفية تربية الحفيدة التي توردها الساردة بين معقوفتين للتركيز والاهمية الظاهرة ((هناك طرق كثيرة لتنمية روح المسؤولية لدى الطفل ، إن العدوانية والاخذ بتلابيب الآخرين حل ولكنه بالتأكيد ليس بالحل الارقى ، لو شجعتها على استشعار المسؤولية تجاه الصغار المحيطين بها لمنحتها القدرة على اثبات ذاتها ليس التعويل على سمير لحمايتها عجزاً بما أنها تتعلم كيف تحمي الآخرين ، وإذا عرفت ذلك فستعرف حتماً كيف تحمي نفسها)) (١٢)

وتتجلى في هذا النص حكمة ناطقة وليست خبيئة أنها حكمة الحريم باطلاق وصايا بناء الذات والاعتصام بها بعيداً عن وصاية الآخر (الرجل) المتمثل هنا بسمير ، بل أن تتعلم كيف تحمي الآخرين التي هي خطوة مثلى نحو حماية الذات.

وتظل الساردة في دور الراوي لحكمة النساء التي هي حكمة الحدود ومنظورها الثقافي بشكل تفوهات ولكن هذه المرة على لسان والدتها ((أديري لسانك في فمك سبع مرات وانت تزمين شفتيك قبل النطق بكلمة ، إذ انك تخاطرين بنفسك إذا ما أطلقت الكلام)) (١٣) ، ولم تكتف الساردة بايراد سر شفرة الكلام أو علامة الكلام على لسان

واحدة من الحريم بل يأتي الربط بينها وبين العلامة الايقونية (سحر الكلام) المتمثلة بكلام شهرزاد في ألف ليلة وليلة .

ويبدو التناص قصدياً بين (نساء الحلم) الفارات من عالم الحريم وفعل شهرزاد التاريخي المزلزل لسطوة الحد والقانون لتكون القوة مقهورة (بسحر الكلام) وليصعد الهامش مرة أخرى ويصبح متناً مروياً.

شهرزاد وسيرة الحريم

يقوم الفصل الثاني من سيرة الحريم على ثلاثية سيميائية فواعلها شهرزاد والخليفة والكلمات ويمكننا أن نفهم منها السر الدلالي في هذا التعالق الذي يريد أن يقسم الادوار بين عالم الحريم وعالم الرجال فالكلام للمرأة والعقل للرجل .

وتتعبأ ذاكرة الساردة بمصادر ثقافة الحريم في الطفولة لتكون المرأتان: الأم . الجدة هما مصدر المعرفة السردية الأولى التي تتكون في الاغلب بافانين الحياة وبضروب الحوادث التي تفسرها. تعرف الذات الساردة التي لم تفصح السيرة الروائية عن اسمها واكتفت بالاشارة إليها بضمير الانا أو بالوصف (الفتاة) سر شهرزاد من خلال سرد (الام) عرفت لماذا سميت الحكايات بألف ليلة وليلة التي هي ألف حكاية وحكاية (مثيرة) قادرة على أن تنتزع الحياة من الموت يقطعها صوت الرعب : أماه هل تعنين بأن الخليفة سينادي على السياف إذا لم تعجبه (الحكاية) وتبدو الحلول التي تريد الأم إيصالها إلى الفتاة داخلة في فضاء الحريم فهي تحرص على أن لا تعبث بالحدود وهي تعبر عن حيرتها بهذا الشأن فحين تعابثها الفتاة بما يكسر نسق الحدود لماذا لا نقلب الوضع في القصر ونفرض أن يكون هو مجبراً على أن يقص عليها حكاية مثيرة كل ليلة؟ حينها سيدرك الرعب الذي يصيب الانسان إذا كان مفروضاً عليه أن ينتزع إعجاب آخر يملك سلطة قطع رأسه ؟ كانت الأم تجيب بان عليها أن تستمع إلى التفاصيل وبامكانها بعدها أن تتخيل الحلول [١٤]

كانت حلول الفتاة حلولاً عابثة تريد أن تفهم لعبة الحدود بين طرفي الحكاية الراوي والمروي له وتغمز بطرف خفي شروط اللعبة أو شروط السرد ومعابثة قانون الحكايات وفواعلها ليكون الراوي مروياً له والمروي له راوياً أما السر في ثباتها فكان مستقراً في ذهن الأم التي تمتلك الخبرة التأريخية بذاكرة سرد الليالي ، ولم يكن الأمر كذلك في ذهن الفتاة التي لم تزل يافعة في ذاكرة السرد وتبدو تفوهاتها منسوجة عبر وعي حداثي (صغر سنها) ولكنه حر لم تثقله روايات الكبار بحدودها ويمكننا أن نستكشف ثقل الدلالة الناقضة للحد في دهشة الفتاة بازاء المفارقة القائمة بين الرعب والاعجاب .

الرعب = موت = قطع رأس = الاعجاب

ولم ينطو سرد حكاية شهرزاد كما وردت في السرد الروائي السيري على ما يخرج على حكاية الليالي التداولية المعروفة ولكن هذا الانتقاء لها هو انتقاء مقصود للخروج منه إلى دلالة الحد التأريخية في (عالم الحريم) عبر ارتكاساتها التاريخية التي تُعد الليالي وجهاً ناطقاً من وجوهها ، أليست استعارة سطوة الحكي وفعل الكلام المنسوب تأريخياً للمرأة ضرباً من ضروب كسر الحدود كسر السطوة والهيمنة كسر الموت بالحياة ، أليس الاعتصام بالحكي الملتصق بالمرأة تعبيراً عن السياق المتحكم الخفي في ذاكرة الثقافة الجمعية لتختزله جملة الساردة الانكارية ((ولكن كيف نتعلم الحكي لكي ننتزع اعجاب ملك ؟)) وتبدو اجابات المرأة الاخرى (الام) مثقلة بثوابت الحريم ((إن ذلك قدر النساء)) أنهن يقضين حياتهن في اتقان مثل هذه الاشياء .

وتبدو الاجابات غير مسعفة للفتاة ولا سيما حين تختزل الأم سعادة الفتاة (سعادتي في تلك اللحظة رهينة بمهارتي في استعمال الكلمات) .

وتخرج الساردة من سرد الليالي بهذه الحكمة أو الدلالة الفاعلة المتحكمة في كل شيء مرتبط بالحياة وهي (سر الكلمات) والاقتصاد فيه أي هذا السر بما يجعله أشبه بتركة تخشى عليها من أن تتبدد وعلى هذا الاساس كان تقسيم ادوار البيت تبعاً لسطوة الحد (فالادوار السفلى) هي مكان العيش المشترك وتمثلها الساحة التي تبدو فيها الحياة

مستقيمة ومنضبطة أما (الادوار العليا) فهي مكان مفضل لمن يحب الحكايات التي مصدرها النساء أو الامهات ولا سيما شخصية (العمة حبيبة) التي تستغرق بعض حكاياتها ساعات وهي امرأة تعيش على ذكرياتها التي تجمعها في صندوق مصنوع من خشب الأرز بعد أن هجرها زوجها وأخذ كل اثاثها ظناً منه بأن إشارة منه تكفي لإرجاعها مطأطأة الرأس ، وتكشف هذه الجملة عن قدرة المرأة على محاربة الحد وتحديه وصولاً إلى كسره المختزلة في التعبيرين المشككين والمتهكمين الواردين على لسان العمة (ظناً منه) و(إشارة منه) لتنتهي إلى سر الحكي من جديد ((ولكنه لن يستطيع أبداً تجريدي من اعز ما املك ضحكاتي وكل الحكايات العجيبة التي اتقن قصها حين يستحق الجمهور ذلك)) [١٥] ، فتكون (الضحكات) هي ممارسة، ذاتية حرة تعبر عن كراهة الحد ورفض الاذعان له لأنه يمثل العبوس والجهامة وتظل فاعلية الحكي وقص الحكايات العجيبة هما حالة الرفض المثلى لسطوة الرجال فهي دور المرأة التاريخي وسر سطوتها الساحرة ، وكانت هذه العمة تتقن الكلام ليلاً ، ففي الليل ظلام وموطن اختباء، وسكينة يرتاح فيه العقل وتنشط المخيلة، وتمارس المرأة سطوتها بسحر أكبر وبفعل أشد، وتصف الساردة اثر هذا الكلام - الحكي في السامعين بأنه يجعلهم يبحرون على ظهر سفينة كبيرة عائمة من عدن إلى المالديف، أو تحملهم إلى جزيرة حيث الطيور تتكلم كالانسان، تاركين عبر حكاياتها وهم يمتطون صهوة الكلمات دار الاسلام، ويجتازون الهند والسند، ويلتقون بالنصارى واليهود، بل يسافرون احياناً كما تصف الساردة إلى مكان ليس فيه إله، وحتى الوثنيون الذين يعبدون الشمس والنار ينالون تعاطفنا حين تصفهم العمة حبيبة.

ويثمر هذا السر ، وهذا الحكي ، وهذا القدر ، في نفس الساردة رغبة الحكي وتتنامى مواهبها (كقصاصة) وتود مشاطرة العمة فن الحكي (ليلاً) [١٦]

وتظهر في نص العمة تجليات (عالم الحلم) الذي تطير فيه نساء الحريم باجنحة مفتوحة في سماء حرة عبر أوصاف ثرية بمخيلة حلمية ساردة اتقنت فن التفلت من

القيد (الابحار على ظهر سفينة كبيرة) أو (جزيرة الطيور) (اجتياز دار الاسلام) أو (لقاء النصارى واليهود) . ولم يكن الربط الدلالي بل ادراج هذه الافعال الحلمية في اوراق السيرة الذاتية للساردة وتحول رغبة الحكي إلى فعل احترافي (مواهبها كقصاصة) إلا ضرباً من ضروب التدفق بين عالمي السيرة التخييلية ، وعالم الواقع الاحترافي ، أو بين عالم الحريم المغلق ، وعالم الحلم المفتوح بوصفهما مكانين واقعيين مجسدين في سيرة المرنيسي.

السرد الكثيف في نساء على اجنحة الحلم

يمكننا تقليب اوراق السيرة – الروائية نساء على اجنحة الحلم البالغة ، اثنتين وعشرين ورقة أو (فصلاً) ضمن هذين الحدين أو العالمين (عالم الحريم) و (عالم الحلم)، كما إننا نجد البناء السردي ذاته في الفصول جميعاً الذي يقوم على السرد الكثيف ففيه تظهر الذات الساردة بوصفها ذاتاً سافرة تعمد إلى تنشيط المروي وتنظيم عمل الرواة الآخرين وفي هذا السرد يظهر الراوي متحدثاً عن نفسه وعن دوره في العامل التخييلي مبدياً ملاحظات حول كل شيء يتصل بعملية التأليف[١٧].

وتظهر الكثافة السردية متجلية في مواضع التفوهات المنتشرة في فصول الرواية السيرية باكملها بوصفها الدعامة الضمنية الاولى أو مركز الرؤى الذي تنشط منه مسارات الرواة الآخرين الذين يتحلقون حول فاعلية الكثافة والتعليق والتوجيه وعليه تقوم الحكايات المبأرة في النص .

واخضعت الذات الساردة الشخصيات للقصد الرؤيوي لها وهي الانا الثانية للمؤلفة أو المؤلف الضمني بالمصطلح السردي، وتتمثل مظاهر الاخضاع في مراكز التنوير الدلالي في السيرة التي هي شخصيات انتزعت الساردة وجودها النصي من وجودها العياني أو المرجعي، وهي في الغالب شخصيات انثوية واقعية من حيث السياق الخارجي (السيري) غير إنها ورقية نصية من حيث انكتابها برؤى الساردة الكثيفة والباسها بمنظور (ثقافي) سيري منها شخصية الأم والعمة حبيبة، والجدة، وابنة العمة شامة . أما

الشخصيات الذكورية فلم يظهر لها الوجود المركب ذاته واكتفت الساردة بالوجود الشفاف لها إذ عمدت إلى اقصاء الافعال السردية والدلالية لهم بوصفهم أرباب السيرة المقدسين (شخصية الأب وشخصية العم) بخاصة أما شخصية ابن العم (سمير) فتحمل الدلالة الوسيطة بين العالمين عالم الحريم وعالم الرجال بحكم المرحلة الزمنية أو العمرية المختارة بدقة للسرد من سن السابعة إلى التاسعة ، إذ تختار الساردة الفصل الاخير (رجل في الحمام) للافضاء الرمزي باخراجه من عالم الحريم بعد أن وصل إلى سن التاسعة ((فجاء اليوم الذي طرد فيه سمير من الحمام لأن نظراته غدت نظرات رجل))(١٨)

مارست الذات الساردة نبراً مضاعفاً على (عالم الحريم) وهذا ما يهمنا في قراءتنا للمنظور الثقافي للعمل ، ويبدو لنا إن شخصيات السيرة بأكملها خاضعة هي وموجودات الدار (مكان السيرة) المادية لهذا المنظور ، وإن كل ما هو مسرود بعناية نابع من كونه عالماً للحريم يستحيل من كونه مكاناً واقعياً إلى مكان رمزي للحلم وارتكاساته.

إن السرد الكثيف الذي مارسته الذات الساردة كان معادلاً موضوعياً لمنظور المرنيسي الثقافي الذي كشفت عن أسراره المباشرة في هوامش الكتاب (نساء على اجنحة الحلم) التي هي ليست إضاءات بقدر ما هي عتبات إطارية تقود دلالة المنظور ، وإن قراءة هذه العتبات تفصح عن تدخلات الراوي الخارجية الذي هو مؤلف العمل في هذا الجزء من الكتاب ، وكل عتبة أو كل تعليق على فصول الكتاب هو توثيق تأريخي وقائعي مجرد من حيل السرد وافانينه وهو بمعنى آخر السرد قبل أن يتشكل في اوراق سيرية ، ولم تكتف فيه المؤلفة بالتعليقات أو توجيهات الدلالة الواقعية التأريخية الذاتية حسب بل كان لكتب التاريخ موقع في هذه العتبات التي هي المرجعيات التأريخية العامة المؤيدة للاشارات المكتوبة منها مثلاً سنن النسائي وقيان بغداد في العصر العباسي لعبد الكريم العلاف وتأريخ الحركة الوطنية بالمغرب لعبد الكريم غلاب وغيرها من الكتب التأريخية .

ويبدو كتاب الف ليلة وليلة هو الظهير السردي لحكايات السيرة التأريخية فهو بمثابة القناع الرمزي لعالم الحريم وبقعة الضوء الكبيرة على صعود الهامش (المرأة شهرزاد) إلى المتن في علامة تأريخية كبرى على الانتصار الانثوي في المروق على الحد والقوة والسطوة الذكورية ، وكان للمرنيسي قصد سيري – تاريخي مضاعف في إيراد هذا القناع الشهرزادي من جهة ، وفي إيراد أصل الحكايات وجعله منطلقاً للسرد من جهة ثانية فلم تكتف الساردة بالاغتراف من الليالي ما يعينها على سرد الحكايات السيرية المثيرة التي تراوح بين وصف عالم الحريم وحكاياته اليومية ووصف عالم الحلم والتماعاته الهائمة ، بل ارادت أن تصل إلى تأكيد النزوع الانثوي في الخروج على السلطة الذكورية المتمثلة بالحد الذي هو موت جسدي كما هو موت روحي معنوي كما إنها أرادت أن تؤكد الدلالة الرمزية لفعل شهرزاد التأريخي التي راهنت على نفسها قرباناً لتخليص بنات جنسها من بطش السلطان الرجل (شهريار) وكان عليها أن تقايض الموت بالسرد أو الكراهية بالحب ولاسيما أن فعلها في جانب كبير منه هو تكفير عن خيانة المرأة للرجل ، أو خيانة زوجة شهريار الأولى له وفعل الانتقام من المرأة اللاحق لها، إن صحت رواية الخيانة التي هي تقع في جزء كبير منها تحت طائلة النزعة التبريرية لفعل القتل (الحد) والسرد المناهَض له .

نساء على أجنحة الحلم والمنظور الثقافي

ليست أوراق السرد التي انطوت عليها السيرة إلا من باب السرد المتعدد فكل فصل هو ورقة جديدة من اوراق السيرة – الروائية تقوم على اعادة المنظور أو تكثيفه فهي سرد متعدد لوجوه وحوادث وحكايات مختلفة وواحدة في آن تؤكد مظاهر (عالم الحريم) والفضاء السردي الذي يغذيه والاخر الذي يقوم في ظله (عالم الحلم).

ولا نهدف في هذه الورقة الوقوف التفصيلي عند البناء السردي لهذه السيرة ، وقد وقفنا عند بعض مظاهره بقدر ما نريد تأكيد الرؤية الثقافية للمرنيسي التي وجدت في

هذا الكتاب تجسيداً لها لما يحمله من تعتيق لهذه الرؤية عبر السرد الكثيف الذي تنـدرج فيه المؤلفة بوصفها فاعلاً سردياً مهيمناً على الفواعل الاخرى ، قادراً على انتـاج الـرؤى المختلفة والتحكم بالرواة الآخرين لتعزيز الدلالة الواقعية (السيرية) من جانب والاخـرى التخييلية (السردية) عبر هذه السيرة – الروائية .

تكثفـت دلالـة الحـريم في اوراق الـسيرة وظهـرت باشـكال مختلفـة وبمنظـورات متقاطعة تتوزع على شخصيات السيرة التي هي مـن حيـث الفعـل الـسردي أنثويـة في الغالب ((يرى فريق من الكبار بأن الحريم شيء جيد في حـين يـزعم الآخـرون العكـس . تنتمي جدتي (اللامهاني) وام شامة (اللاراضية)، إلى المعسكر المناصر للحريم أمـا امـي وشامة وعمتي حبيبة فينتمين إلى المعسكر المعارض)) (١٩)

وهذا يؤشر انقسام شخصيات السيرة إلى معسكرين معسكر الكبار (الجـدات والأم) ومعسكر الشخصيات الشابة أو معسكر الصغار من النساء (الشابات) الساردة وشامة وبنات العم الأخريات .

هذا في السيرة – الروائية أما في عتباتها أو هوامش الكتاب فقد فصلت المرنيـسي بـين صنفين من الحريم ، الحريم الامبراطوري والحريم المنزلي وشبهت الاول بحـريم هـارون الرشيد بجواريه اللواتي يفوق عددهن المئات وهـذه اشـارة تأريخيـة اخـرى تـضاف إلى اشارة الليالي، وفي الحريم الامبراطوري الذي يستحوذ على المال والجاه كان شراء مئات بل الاف النساء ومحاصرتهن في القصور دليلاً قاطعاً على السلطة والقدرة على الغزو، ويبدو الحريم المنزلي كشأن حريم الياسمين وحريمنـا بفـاس اللـذين وردا في الـسيرة الروائيـة اعتياديين ومألوفين بل مملين إلى حد كبير لأنهما مجردان مـن البعـد (الايـروسي) الـذي يشحذ خيالات الأوربيين المجبرين على الزواج الاوحد من طرف الكنيـسة ثـم مـن طـرف (قانون المواطن) وبامكاننا أن نعرف الحريم المنزلي بكونه عائلة ممتـدة ، حيـث يعـيش الرجل وابناؤه وزوجاتهم تحت سقف واحد ويفرضون على النساء ملازمة البيـت؛ ومـا

يحدد الحريم هنا ليس تعدد الزوجات بل التمييز الحاصل في المكان بين الداخل والخارج ومحاصرة النساء في الأول منهما .

أما في السيرة الروائية فتظهر للمكان وجوهٌ كثيرة وجوه ثقافية تعيد انتاجه على وفق منظور المرأة الماكثة فيه ، ويتخذ المنظور الثقافي للمكان بعامة من التشكيل المادي المعبر عنه بموجودات عالم الحريم الحسية أو المادية بعداً سيميائياً وهي موجودات واقعية تصف دار الحريم غرفة فغرفة ، تصف الباحات وفناء الدار وساحة الدار وتقرن الساردة وصف هذه الموجودات أو التكوينات المكانية بمنظور أصحابها، أو على نحو أدق منظور صاحبتها فزوجة الجد (اللاطهور) هي الزوجة الوحيدة للجد تنتمي إلى عائلة ارستقراطية في فاس جاءت ليلة زفافها بتاج مرصع بالزمرد واللآلي والجوهرة السوداء، وقد احتفظ به أي التاج في صندوق حديدي تودع فيه الاشياء النفيسة يوجد في الزاوية اليمنى بجناح الرجال (٣٠)

وينتزع هذا الوصف لمقتنيات الجدة منظورها الثقافي في عالم الحريم فهي رفيعة الاصل (ارستقراطية) وهي وحيدة (أي إنها محظية وحيدة) تمتلك تاجاً مرصعاً بالجوهرة السوداء (وهي جوهرة نادرة وباهظة الثمن) وتصنع الساردة مفارقة سردية على الرغم من مرجعيتها الواقعية إذ إن هذه المقتنيات الثمينة (للاطهور) وسواها تودع في صندوق للنفائس في (جناح الرجال) وفي هذه المفارقة اشارة رمزية إلى استحواذ الرجال على نفائس النساء مادياً ومعنوياً .

وفي المقابل يرد وصف الجدة الأخرى الياسمين، وهي تعكس المنظور الثقافي المقابل في عالم الحريم المنظور الملتصق بالأصل الشعبي أو القروي الذي يمتلك انتشاراً قوياً في عالم الحريم وهو منظور متسيد على الاول قادر على اخضاعه لسطوته تقول الياسمين موجهة خطابها إلى (للاطهور) ((لا اعتبرا حداً افضل مني لمجرد كونه يملك تاجاً)) أو تقول ((أياً كان غناها ، فإنها هي الأخرى محاصرة في حريم ، مثلي تماماً)) وتعقب

الساردة إنها ارادت من الجدة أن تشرح ما تقصده بقولها (في حريم) فقدمت عدة اجوبة لم تشف غليلها [٣١]

ويتضح من هذين القولين إن منظور المرأة إلى نفسها وإلى مثيلاتها من النساء هو منظور واع بدلالة (الحد) أو القيد الموحدة في عالم الحريم ، وهو منظور ثقافي يدرك المهيمن (الرجل) والمهمش (المرأة) ويعمد عبر حيل ومكائد مخاتلة هذا القيد، ومراوغته عبر علاقة اطمئنان واستجابة خانعة ويصدق هذا الموقف على النساء الكبيرات الام والعمة والجدات او علاقة تمرد وعصيان وانفلات (إلى حد ما) تصدر عن الاجيال الجديدة من النساء الصغيرات السن ومنهن الساردة نفسها التي لم تكشف عن اسمها واكتفت بضمير المتكلمة وبنات عمتها شامة وسلمة وزبيدة ولا سيما شامة .

الحريم اللامرئي

تفصح الورقة السابعة من السيرة وعنوانها (الحريم اللامرئي) عن سلسلة من المكائد التي تصطنعها المرأة تمرداً على حدود الحريم ، ومن الطبيعي أن لاتكون تلك المكائد ذات طبيعة ستراتيجية تدمغ خارطة الحدود المرسومة بدقة ولكنها خروقات على الخطوط المستقيمة لا تصل حد الانزياح الفاعل عنها .

ويصعب الاستشهاد على مظاهر المخاتلة جميعها فالانتقاء يفصح عن منظورها ويقدم علامة دالة عليه ، ونجد أن الساردة في كثير من مواضع الدلالة الرمزية تتعمد وضع الكلام بين معقوفتين ولاسيما كلام الحدود الصادر في الاغلب عن النساء الكبيرات ، ذلك (الكلام) الذي يخبئ حكمة التأريخ الأخلاقية أو النسق الثقافي التأريخي المتحكم وتجسده تجربة المرأة في عالم الحريم ، لتأتي (افعال) التمرد الصغيرة معبرة عن الثورة السلوكية لا الرؤيوية عليها التي هي ليست كسراً للنسق بل انحرافات سلوكية بسيطة عليه.

تعمدت الساردة أن تستطرد في وصف اسوار عالم الحريم العالية في فاس (مكان السيرة) والتدليل على كونه مكاناً محاصراً لا تصله انسام الخارج ولا مظاهر الطبيعة حوله فالنساء لا يستطعن حتى رؤية السماء ما لم يتسلقن الدرج وصولاً إلى السطح إذ لا وجود لنافذة تطل على الخارج أما الطبيعة الحقيقية فقد اختارت الساردة لوصفها صفة الصنعة والتزيين، ((فالطبيعة (موجودة كما اشتغلت عليها أيدي الصناع)، حيث عوضت الزهور الحية برسوم هندسية تغدو فيها الورود المنسوخة على الزليج والخشب ذات زوايا حادة ، إن الورود في الحريم تحال إلى خطوط صغيرة هشة تسحقها المثلثات والدوائر وتقنية المزج بينهما))[٢٢]

وتظل حكمة الحدود (مسورة) في السيرة وهي بمثابة المنظور الثقافي الذي لا يقهر كما اسلفنا فحين تعمد الساردة إلى النزول من السطح نزلت دامية القدمين فشرحت لها امها خطورة النزول بكلام فيه من الاذعان والخضوع إلى القيد والدعوة إليه الشيء الكبير فمشكلة المرأة عبر منظور الأم في الحياة هي النزول وتنقل الساردة كلامها بين معقوفتين أو هلالين في نص طويل نقتطع جزءاً منه ((عليك أن تفكري في النزول كلما أقدمت على (مغامرة) وإن الانطلاق لا يهمش وحين تحسين الرغبة في الطيران ، عليك أن تعرفي أولاً المكان الذي ستنزلين فيه ... إن حياة المرأة سلسلة من المكائد ولا أود أن تفكر ابنتي في الطيران وهي تريد تغيير العالم دون أن تدخل في حسابها مشروعاً جيداً للنزول)) [٢٣] ، ويبدو منظور الأم مختلفاً عن منظور الجدة فهي توحي للفتاة بالمغامرة (الطيران) ولكن دعوتها مشوبة بالحذر والخشية ومخاطر العبث بالحدود .

إن اختيار الدوال المعبرة عن فكرة كسر الحد في هذا النص وفي كثير غيره كان دقيقاً معبأ بعلامات سيميائية ناطقة منها (النزول) و (المغامرة) و (المكائد) و (الطيران) فكل واحدة من هذه العلامات تختزل دلالة الحد الواضحة، والاخرى المقابلة له المتمثلة بالحلم فالنزول يحمل معنى الكسر وقد يحمل معنى الهاوية حين لا يكون واعياً بفكرة الحد ،

والمغامرة كذلك فهي رنة انذار مخيفة في عالم الحريم تنتمي الى عالم الحلم، أما المكيدة فهي احتيال (لا أخلاقي) لا يتمتع بمباركة احد لما ينطوي عليه من اضمار (للسوء) أما (الطيران) فلعله الشروع الاول الحلمي المباح للهرب على اجنحته ولكن في سماء قريبة من سطح الحدود .

ومن الواضح أن تفوهات نساء الحريم هي تفوهات محرَّفة من المعجم الشعبي التداولي، ذي المنظور البسيط الى المعجم الثقافي الدال، الذي تعمد اليه الساردة لترجمة لغة الحريم ووعيهن الى المنظور الثقافي الذي تريد إيصاله عبر هذه السيرة، ووصف ما حكته النساء في (ضيعة الياسمين) من احاديث سرية حول الحريم، وعالمهن السري الذي ينقسم على نفسه بين انكفاء وانكماش تصوغه دلالة الرضا في منظور النساء الكبيرات، وتشوف وتعطش وتمرد تصوغه دلالة المغامرة في منظور الشابات من الجيل الجديد .

وتبقى ورقة (الحريم اللامرئي) وهو الفصل السابع من السيرة مثقلة بصياغات مثيرة لمنظور الحريم والصراع بين الدلالتين

ويبدو المنظور معقداً على وعي الجدة (الياسمين) حين تنقل عنها الساردة بأن الكلمات كالبصل كلما ازلت عنه القشرة وجدت دلالات مختبئة وحين تشرعين في اكتشاف معان اخر لن يعني لديك الصواب أو الخطأ شيئاً ، ولا شك في إن هذا التشبيه هو اللغة العليا التي تصوغ بها الساردة المنظور الشعبي التداولي وتنقله إلى منظور ثقافي عال نلمس فيه آثار المعرفة النقدية الحديثة البنائية أو التفكيكية : النواة، والقشور ، والبنية السطحية والعميقة ، وتعدد مراكز الدلالة...الخ.

وحين تعني كلمة الحريم في أصلها الحرام الذي يتعارض مع الحلال تقول الياسمين ليست الحيطان ضرورية وتنقل الساردة قولها بين هلالين أيضاً ((إذا تعلمنا الموانع ، نحمل الحريم في ذاتنا ، أنه الحريم اللامرئي الموجود في رؤوسنا والمسجل بين الجبين والجلد)) (٢٤) ،

ولا يختلف هذا النص عن سابقه في اعادة الانتاج الثقافي للمنظور الذي يتخذ أي هذا الإفـضاء صيغة حوار بين الساردة والجدة يكشف عن صراع الدلالتين الذي مر بنا .

وإن من اللافت للنظر عمق العناية بالصياغات المعـبرة عـن منظـور الـدلالتين الأول وتمثله كلام الجدة الياسمين والثاني ويمثله كلام الساردة وفي الواقع أنه حوار افـتراضي إذ أن المنظورين معبر عنهما بوعي الساردة الثقافي وصياغتها اللغوية كما مر بنا وتبـدو الاستطرادات الموضحة لدلالة الحريم اللامرئـي مرسـومة بدقـة وتنطـوي عـلى اهميـة استثنائية في تجسيد قوانين عالم الحريم واكراهاته الراسـخة في اعمـاق اللاوعـي بعيـداً حتى عن السطوح والوعي الظاهر، ومن هنا كان اختيار الساردة وصـف (اللامرئـي) أو الحريم اللامرئي لجعله معادلاً رمزياً لتثبيت منظور الحريم في ذهن صاحباته (النساء)، واظهرت الساردة تمرداً عليه هو تمرد المنظور المقابل الحالم بالفرار من الحريم أو الحد ((أقلقتني جداً فكرة حريم لامرئي وقانون موشوم على جهتي وراسخ في دماغي بالرغم مني)) [٢٥] ، وكانت صياغات هذا المنظور قد تمـت عـبر اسـئلة للجـدة أو مونولوجـات مروية تصوغ الانتفاضات الرغبوية على منظور الحريم بعامة والحريم اللامرئي بخاصة لأنه أشبه بالقانون القدري المسجل في الجبين والجلد والجبـين يرمـز إلى العقـل والقـدر والجلد يرمز إلى الجسد والحياة .

ولا يعني إن النساء الكبيرات ممن خضعن للحريم وقوانينه المرئية واللامرئيـة التـي شكلت وعيهن ومنظورهن مجردات من الاحساس بالغبن التأريخي الـذي لحـق بـالمرأة والقوانين المجحفة المرتبطة به ، ولكنه محض أحـساس لـم يتحـول إلى فعـل منـاهض بسبب ضمور الوعي الثقافي لدى تلك النساء من جانب ، والـوعي الحيـاتي الحـاد الـذي استغرقن في صياغته حيواتهن كلها وانتهين منـه إلى حكمـة تقـول ؛ بحتميـة الحـريم واستحالته إلى حريم قدري تأريخي محتوم (لامرئي).

أما وصايا الجدة كما اوردتها الساردة فتقوم على فكرة الخضوع للقانون أو الحد مهما كان لأن الخضوع له يعني النجاة من السوء ، على الرغم من أن تلك القوانين هي ضد النساء ومنها قانون العمل : فالنساء يعملن بلا اجر طوال النهار والرجال يحصلون على الاجر ، إنه احد القوانين اللامرئية وإن العالم لا يأبه أن يكون عادلاً مع النساء .

وتبقى تعليقات (الساردة) على كلام الجدة أو على قوانين الحريم هي بمثابة كلمات بلا طائل ولا يصمد أمام منظور الجدة الحكيم ، فلا قيمة لكلمة (ظلم) أو (غبن) أمام تلك القوانين الراسخة ، التي صاغتها الساردة بصيغة اسئلة وجهتها إلى نفسها ولكنها تظل بلا طائل على الرغم من كونها اسئلة ضخمة وعميقة في وعيها منها لماذا لا تضع النساء القوانين وماذا تعني كلمة الحرية ؟ وما علامات الطريق التي ترشد إلى القاعدة أو القانون ؟ (٣٦)

حين اشرنا إلى وعي النساء الكبيرات المجرب ، فأنه كان نتيجة ودليلاً على المران الطويل مع القاعدة والحد ومعرفة بقوانين عالم الحريم الظاهرة أو غير المرئية ، وقد افصحت الساردة عنه في هذه الورقة في صياغات وردت بشكل حوار للجدة عبرت عن النسق الثقافي المهيمن على عالم الحريم والخبرة بحدوده وقوانينه المتحكمة وطرائق كسره التي تبدو مستحيلة أو في اقل تقدير بعيدة عن الواقع ، فالنساء يستطعن وضع القوانين حين يستطعن طرح هذا السؤال على انفسهن عوض الامتثال والطبخ وغسل الاواني طيلة النهار حينها سيجدن طريقة لتغيير القواعد وسيهزن العالم بأسره وحين تسألها الساردة كم سيستغرق ذلك من الوقت تجيب فترة طويلة جداً (٣٧)

إن هذه الاسئلة وهذا الحوار يختزل الكثير من العلامات التي تؤكد ملامح الوعي الثقافي في عالم الحريم وأنه لم يكن ضامراً عند الجيل الاول بل على العكس فقد كان قوياً جداً ولكنه كان مقهوراً ومشلولاً بفعل الاكراهات التأريخية الذكورية التي لم تسمح بتعريفه أو التعبير عنه ووضع الأمل في الجيل الجديد من النساء لتغيير أنساقه المتحكمة

ولا سيما إن هذه الاجيال قد امتلكت حرية اكبر بفعل التعليم والثقافة والتعـويض بهـا عن تلك الاعمال اليومية العبثية الطبخ وغسل الاوانـي وأن سـعادة المـرأة هـي في خـرق القاعدة .

وكان إدراك الجدة لمنظور الجيل الجديد الثقافي المتمثل بكلام الساردة وحوارها معهـا متمثلاً بوصاياها وتعليقاتها على أسئلتها ورغباتها التي هي لديها معروفة فقد خبرتها سابقاً وادركت نتائجها العقيمة فصاغت منظورها بنصائح ذهبية رغم أنها مفروضـة الى الساردة (الطفلة) ، ومعلوم حدة الاسئلة الطفولية وقدرتها عـلى اجتيـاز الممنوعـات والخطوط الحمراء ((سـتدعين الـسعادة تفلـت منـك إذا مـا فكـرت كثـيراً في الاسـوار والقوانين يا صغيرتي العزيزة ، إن الهدف الاقصى من حياة المرأة هو الـسعادة ، ولـذلك لا تضيعي وقتاً في البحث عن اسوار لكي ترتطمي بها)) ثم ما اعقبت به هـذا الكـلام مـن فعل عابث لإضحاك الصغيرة حين تذهب إلى اقرب حائط وهي تتصنع ضرب رأسها عليه ((آه آه الحائط يؤلمني الحائط هو عدوي)) (٢٨)

ومن الواضح إن خطة السعادة التي تحاول الجدة رسمها أمام الساردة الطفلة هـي واضحة المعالم ؛ أن تبقى بمنأى عن كـسر الحـدود والقـوانين في عـالم الحـريم لتـنعم بالسعادة على الرغم من وعي الجدة بخطأ تلك القوانين وغبنها وظلمها ولكـن الـسعادة الابدية للنساء طبقاً لمنظور الحريم المجرب هـو في البقـاء بعيـداً عـن الارتطـام بهـا أو مناطحتها .

ليس هذا ما قدمته الجدة أو ما عبرت عنه حسب في تكثيف مضمونها بل أن الساردة عمقت من وعي الجدة وقادت به إلى وعي حاد هو البديل الموضوعي لاخفاقـات الاجيـال السابقة في صناعة حلم الثورة على (الحريم) بقوانينه المضطهدة لحـق المـرأة في الحيـاة الكاملة بلا حدود ولا حـواجز.. وتتمثـل مظـاهر الـوعي الحـاد في ربـط سـعادة المـرأة ونجاحها في الحياة بالتعلم والقراءة ((طبعاً ستكونين سعيدة! ستصبحين سيدة عصرية

ومتعلمة ستجسدين حلم الوطنيين وستتعلمين اللغات الاجنبية ستحرزين على جواز سفر وتجولين العالم وتقرئين الاف الكتب، وعلى كل، سيكون مصيرك أفضل من مصير أمك)) [٢٩]، هذا من جانب ومن جانب آخر فتمثل الوعي الحاد في المقارنة بين مصير الام (القابع) في عالم الحريم ومصير الفتاة الذي سيؤول حتماً إلى الاختلاف بفعل الحياة العلمية المختلفة والتمرد بفعل العلم من الحدود وسجن الحريم .

وعلى الرغم من هذه النبرة العالية في تمجيد الحياة المفقودة لدى الجيل الاول جيل الام والجدات (جيل الحريم) إلا أننا نجد النبرة الخفيفة المتصالحة مع الحد والقانون والتقاليد ((تذكري دائماً بأنني رغم كوني غير متعلمة وعانيت من وطأة التقاليد نجحت في انتزاع لحظات قصيرة من السعادة في هذه الحياة الملعونة ، ولذلك لا اريدك أن تفكري دائماً في الحدود والحواجز، أو أن تنشغلي أساساً بالتمتع والضحك والسعادة ، أنه مشروع يلائم فتاة طموحة مثلك)) [٣٠]

ولاشك في إن هذه الدعوة للتصالح مع الحدود ومع عالم الحريم هي دعوة واقعية منسجمة مع الخبرة التأريخية كما اسلفنا القول كما إنها نظرة تختزل المنظور الثقافي المختبئ تحت ستار الكلمات التي هي كقشور البصل وهو تشبيه ورد على لسان الجدة فالدعوة إلى التمتع والضحك والسعادة هي دعوة ساخرة من هذه المظاهر الخادعة التي تخبئ الاحساس بثقل القيد واكراهات الحريم الجائرة .

ولا تقدم اوراق السيرة الاخرى، ما خلا الاحداث السيرية والروائية، اضافات كبيرة إلى ما سبق لنا تحديده بشأن المنظور الثقافي في سيرة المرنيسي الروائية نساء على اجنحة الحلم ، فليس هدفنا هنا هو التحليل السردي لبنية الفصول السردية بل أن ما نسعى إلى تكثيفه هو حدود المنظور على الرغم مما تلمسناه من عمق البناء السردي والوصفي للسيرة .

وكثفت الورقة الاخيرة من أوراق السيرة (رجل في الحمام) جدلية الحدود في المنظـور الثقافي للحريم وصعوبة خـرق الهـامش ليـصبح متنـاً موازيـاً لاسـتحالة الـدمج بـين منظوري الرجال والنساء فكان الفصل بين الصغيرين سمير ابن عم الساردة الذي هو في التاسعة من عمره والساردة التي هي في عمر مقارب دليلاً على صعوبة عبـور الحـواجز ((إن الطفولة لا تأبه بالفوارق من الان فصاعداً لن يعود بمقدوركما الإفلاف مـن هـذه الفوارق بل ستخضعون لها وسيغدو العالم قاسياً))[٣١]

وكانت إجابات (مينة) ابنة عم الساردة وهي اكبر سناً منها تـدور في الفلـك ذاتـه في ضرورة الإيمان بالفصل والحدود ((هناك حدود حقيقية تقسم العالم إلى قسمين، وهي: ترسم خطوط السلطة لأن وجود الحدود أينما كانت يعني إن هناك نمطين من البشر على هذه الارض التي خلقها الله هناك الاقوياء في جانب والضعفاء في الجانب الاخر)) وحـين سألت الساردة مينة عن موقعها بين الفريقين تجيب باجابة حاسـمة((إذا لـم تتمكنـي من مغادرة المكان الذي توجدين فيه ، ستظلين في جانب الضعفاء)) [٣٢]

ولم تختم الساردة نساء على اجنحة الحلم بهذه الجملة اعتباطاً بل ارادت أن تكتـف بوساطتها المنظور الثقافي للحريم المنقسم على نفسه بين قابع وحالم، فضلاً عن الالمـاح إلى الوعي التأريخي الحاد بهيمنة عالم الحريم بوصـفه متنـاً تأريخيـاً لا يقهـر، وعـالم الحلم بوصفه هامشاً تأريخياً مقهوراً .

ومما تقدم يبدو عمل المرنيسي (نساء على اجنحة الحلم) الـسيري – الـسردي عمـلاً ينتسب إلى منظور النقد الثقافي الذي يتخذ اشكالاً تعبيرية وابداعية مختلفة قـادرة عـلى الحوار بين الانساق الثقافية المتباينة وفضح المتحكم والمتسيد فيها على انظمـة الحيـاة والثقافة وحلحلة الهامش وانطاقه ليصعد إلى السطح ولا يظل قابعاً أو سـاكناً ، وأنهـا عبر هذا السرد الكثيف استطاعت ان تفضي لنا بواحدة من المركزيات الثقافيـة المهيمنـة على النقد النسوي وهي مركزية الحـد أو القـانون او الـسلطة الذكوريـة التـي تـشكل

خارطة (عالم الحريم) وتضاريسها المعقدة وصياغة التأريخ النسوي في (حريم فاس) المكان الذي نشأت فيه الساردة وما خاضه هذا التأريخ من تجارب واقعية وأخرى مفترضة عبر شخصياته من النساء وما قدمته الفروض الحلمية (عالم الحلم) لهن من اخفاقات ونجاحات اهدتها اجيال النساء الكبيرات الامهات والجدات بوصفها خبرات حياتية الى الاجيال الجديدة من النساء الشابات في تحويل الحلم إلى واقع واستبدال واقع الهيمنة بواقع الحوار بفضل التعليم والثقافة .

إن الرؤية الثقافية البادية في (نساء على اجنحة الحلم) تبدو رؤية كثيفة تقوم على التمثيل والتجسيد لما دأبت عليه الكاتبة والباحثة فاطمة المرنيسي من تقديم لصورة المرأة في المجتمعات العربية التقليدية ولاسيما المجتمع المغربي في هذا الكتاب بخاصة مع كتب خاضت فيها في مشكلة المرأة في المجتمعات الاسلامية وسيما كتبها (الخوف من الحداثة: الاسلام والديمقراطية) ، و(الحريم السياسي : النبي أو النساء) و(هل انتم محصنون ضد الحريم) و(سلطانات منسيات).

وتغفل المرنيسي في (نساء على اجنحة الحلم) عن تقديم صورة كاملة عن عالم الرجال ما خلا كونهم يمثلون سلطة الهيمنة الذكورية على (عالم الحريم) وتختزل منظورهم الثقافي في نسق الهيمنة هذا أما دائرة صراعهم مع المحتل (الفرنسي أو الاسباني) في الاربعينيات من القرن العشرين فتبدو غائبة أو مغيبة بسبب رغبة الكاتبة في التركيز على (صورة المرأة) ممثلة (بعالم الحريم) كما ترويها طفلة عاشت في ذلك العالم وخبرته سلوكاً وحياة واحلاماً وإن هذه الصورة هي ما يشغل المرنيسي وتسعى إلى ابرازه بوصفها باحثة في شؤون المرأة وناقدة نسوية تعمل في الكشف عن عالم المرأة ضمن المنظور الثقافي الذي يسلط الضوء على المركز والهامش وعلى النسق المهيمن والانساق الغائبة ((فيبدو الرجل - بدلالته الرمزية - خائفاً من نصفه الآخر أكثر من خوفه من الغريب الذي يحتل البلاد ، ويقسم المدينة إلى قسم فرنسي وآخر مغربي ،

فالرجل مشغول بحجز النساء في (البيت الكبير) ولكنه لا يظهر تململاً من وجود الاجنبي)) [٢٣]

وبذلك بدت السيرة - الروائية (نساء على اجنحة الحلم) عملاً مزدوجاً في مقصديته الثقافية يجمع بين السرد الذاتي لمفردات السيرة الاولى للكاتبة في عالم الحريم عبر التخييل الروائي وبين تقديم المنظور الثقافي (النسوي) لصورة المرأة العربية / المغربية انموذجاً في تلك المرحلة التأريخية وما آلت إليه مسارات التحديث الثقافية في القرن الحادي والعشرين .

الهوامش

(1) ينظر: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، د. حفناوي بعلي، منشورات الاختلاف ، ط١، الجزائر، ٢٠٠٧، ص١٣

(2) نساء على أجنحة الحلم، فاطمة المرنيسي، ترجمة: فاطمة الزهراء آزرويل، المركز الثقافي العربي ، ط١، ، بيروت، ١٩٩٨، ص٢٥٥.

(3) فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٤، ص٢

(4) نساء على أجنحة الحلم ، ص٩ .

(5) ينظر: نفسه ، ص١١.

(6) نفسه ، ص١١.

(7) نفسه ، ص١٤.

(8) نفسه ، ص١٤.

(9) ينظر: نفسه ، ص١٥.

(10) نفسه ، ص١٥.

(11) نفسه ، ص١٥.

(12) نفسه ، ص١٨.

(13) نفسه ، ص١٨.

(14) ينظر: نفسه ، ص٢١.

(15) نفسه ، ص٢٥.

(16) ينظر: نفسه ، ص٢٦.

[١٧] ينظر الرواية العربية ، الابنية السردية والدلالية د. عبد الله ابراهيم، كتاب الرياض ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، ع ١٥١ ، ٢٠٠٧ ، ص٣٧١ وما بعدها.

[١٨] نساء على أجنحة الحلم ، ٢٥٢

[١٩] نفسه ، ص٤٨.

[٢٠] ينظر: نفسه ، ص٤١.

[٢١] نفسه ، ص٤١.

[٢٢] نفسه ، ص٦٧.

[٢٣] نفسه ، ص٧٠.

[٢٤] نفسه ، ص٧١.

[٢٥] نفسه ، ص٧١.

[٢٦] نفسه ، ص٧٣.

[٢٧] نفسه ، ص٧٣.

[٢٨] نفسه ، ص٧٤.

[٢٩] نفسه ، ص٧٤.

[٣٠] نفسه ، ص٧٤.

[٣١] نفسه ، ص٢٥٤.

[٣٢] نفسه ، ص٢٥٤.

[٣٣] الرواية العربية ، الأبنية السردية والدلالية ، ص٤٠٥

التفلسف الثقافي
في بابا سارتر

في (بابا سارتر) رواية الروائي العراقي علي بدر تتاح لنا فرصة الدخول في فضائها الروائي بشروط القراءة النقدية الثقافية ، والاستفادة من اجرائيتها النسقية أو العابرة للنسقية ، مما يرشح السؤال الآتي : هل يمكن قراءة أي عمل أدبي ثقافياً؟ وبمعنى آخر إلى أي حد يمكن تحييد الإجراء المنهجي الثقافي والفضاء الفلسفي أو المعرفي له في قراءة الأعمال الإبداعية بعامة ؟

وللإجابة عن هذين السؤالين المتراكبين معاً يمكن الإجابة بنعم ولا أما الإيجاب فإنما يتأتى من خصوصية الممارسة النقدية الثقافية القائمة على شمولية الرؤية الثقافية بلا استثناء أو تصنيف طبقي ، بينما يصب الجانب السلبي في إن الأعمال الإبداعية لا تصلح جميعاً للممارسة النقدية الثقافية ما لم تكن هي الباعث على إنتاجها ، وأن يكون المبدع ذاته صادراً في نصه الابداعي عن هذه المقصدية الواعية باشتراطات الرؤية الثقافية .

كان هذا الوعي الثقافي متوغلا في كتابة هذه الرواية في مفاصلها جميعاً مما يجعلنا نتطابق مع مقصدية المؤلف والتساوق معها في قراءة العمل الإبداعي الثقافي قراءة نقدية ثقافية .

تحمل الرواية منذ عنوانها أيقونة النقد الثقافي التي تقوم على التعاشق بين ما هو شعبي أو خاص أو عائلي (بابا) وما هو نخبوي وفلسفي ورفيع (سارتر) بوصفه فيلسوفاً من فلاسفة القرن العشرين ممن بحثوا في الوجودية وقيمة الإنسان العليا عبر سلسلة من المؤلفات الفلسفية مما يفتح شفرة التأويل باتجاه هذا التناغم الثقافي بين ما هو عام وخاص ، أو ما هو شعبي ورفيع ، بما يعكس المعادلة التداولية الطاردة لتآلفهما فيصعد الأرضي أو الشعبوي إلى الرفيع والنخبوي ، ليكون الأب ومن ثم الابن بوصفه ؛ بضعة منه ، مرتقياً سلم الفلسفة التي هي طبقة معرفية فكرية عليا ترقّي ما هو هابط بل تفكك مقولات الصعود والهبوط ضمن المنظور الثقافي الما بعد بنيوي .

رحلة البحث

قدم علي بدر روايته بفصل عنوانه (رحلة البحث) ويبدو العنوان مباشراً وغريباً على الفضاء الروائي ولكن الروائي لم يكن غافلاً عن هذه الدلالة بل اختارها عن عمد وقصدية ترشحهما فصول الرواية الثلاثة وهي : رحلة البحث، ورحلة الكتابة ، ورحلة الفيلسوف، فهو قد أراد أن يمارس ضرباً من ضروب المغامرة الكتابية الروائية بأن يجعل الرواية بحثاً خاضعاً لشروط الكتابة البحثية التقليدية في الحين الذي يزعم فيه كتابة (رواية ثقافية) مختلفة تتوازى فيها الأنساق المختلفة ، حتى يمكن عد هذا التناص بين ما هو تقليدي؛ (المظاهر البحثية الأكاديمية) ، وما هو ما بعد حداثوي مارق على الخط الثابت ، أو المتمركز حول (دائرة) ، أو (نسق)، أو (شكل) ، مما يمثل مغادرة لنمط الكتابة الروائية التقليدي ذي التكنيك التداولي المألوف غربياً وعربياً .

يتقدم رحلة البحث وصف كاسح لشخصيتين روائيتين يقدمهما الروائي وهو هنا (علي بدر) لأن الرواية لم تدخل بعد فضاءها السردي، كي يتماهى المؤلف الحقيقي بالمؤلف الضمني ، الشخصيتان هما : الشيطان المدمر (حنا يوسف) ، حفار القبور ذو السحنة المرعبة، وصديقته الخليعة (نونو بهار) ، ويجعلهما مصدر الغواية بكتابة سيرة حياة الفيلسوف العراقي الذي كان يقطن (محلة الصدرية) أبان الستينات، فيختار له اسم (عبد الرحمن) ليؤكد انحراف هذه الرواية التي تحتشد بالإيهام الفلسفي عن الخطوط التداولية ، ومن ضمنها لعبة الأسماء .

وفي هذا التقديم إفضاء ثقافي يعتلي منصة الرواية ، إذ زاوج علي بدر من جديد بين ما هو شعبوي (العراقي عبد الرحمن) الذي يقطن محلة الصدرية ، وما هو نخبوي (الفيلسوف العراقي) ليستعيره بوصفه معادلاً ثقافياً لشخصية الفيلسوف الفرنسي الوجودي (سارتر) موضوع الرواية .

وضمن منظور الروائي الثقافي يجاهر علي بدر (برؤيته الفلسفية) الخاصة ، حين يفصل بين مفهوم الفلسفة التقليدي أو التداولي الذي يقرن الفيلسوف بعمق الروح ، والعقل ، والسلوك ، والانصراف عما هو سطحي وتافه ، ومفهومه الروائي، إذ وجد إن هذين الدجالين (الفضائيين) ، تكنية عن غرابتهما ، لم ينقصهما حب الفلسفة ، ولا الفضائل المتحمسة ولا النبوغ إنما ما كان ينقصهما هو (الشرف) فكانا يعتمدان على فساد الأخلاق .

إن هذه المعابثة القصدية بالحدود أراد من ورائها الروائي الإفضاء بتكسير الصنمية أو المثالية الفلسفية وتحويلها إلى قيم أرضية معيشة .

يبدأ الروائي بسرد رحلة تعرفه إليهما ، إذ يحدد زمان المعرفة (الشتاء الماضي) ومكان المعرفة ومناسبتها (زيارة) ((في نزلهما المطل على مقبرة ملحقة بكنيسة (أم المعونة) خلف بارك السعدون وهو نزل استأجره تاجر عراقي نصف مجنون وغير شريف يطلق نفسه صادق زادة))[1]

ويكثر الروائي - الباحث من ترديد وصف غير شريف. والعبث بمفهوم الشرف ذاته ، فيخرجه من المعنى الأخلاقي التداولي تارة أو يدخله في حدوده التقليدية تارة أخرى .

ويعلق على (صادق زادة) واصفاً رحلة البحث ودوره فيها بأنه كان مموِّلاً لرحلة البحث عن حياة الفيلسوف ، في أول الرواية ، وهو قد تعرف على الشخصيتين عن طريق صديق قديم في دار المخطوطات القديمة في بغداد ولم يكشف الروائي عن معلومات مضافة عنه بطريقة لغزية تقوم على التنكير (صديق قديم) .

في الصفحة الأولى من الرواية التي نصطلح عليها بـ(صفحة الشخصيات) يكثّف السارد حضور ثلاث شخصيات من شخصيات الرواية هي (حنا يوسف) و(نونو بهار) و(صادق زادة) بعدها يبدأ بتحديد زمن الرحلة تحديداً مبهماً (ضحى الأحد) بعد أن حدد مكان الرحلة بالتحديد (بارك السعدون) .

وفي وقفة الوصف المكانية يصف السارد الطريق إلى بيت (حنا يوسف) الذي يطلق عليه لقب الأب لتأكيد دلالة الاسم المسيحية على الرغم من خلوها أي دلالة الأب في الرواية من أية مظهر ديني ، وتبدأ اللحظة السردية الأولى أو بقعة الضوء للقطة الكاميرا لتسجل (الزوم الثقافي) على شخصية (حنا يوسف) وكانت لشخص يلف رأسه بقماشة بيضاء ، يرتدي بنطلوناً حائل اللون ، ويمسك سكيناً طويلاً حادة ، وهو يذبح ديكاً ملوناً في الحديقة ثم يرميه على الحشيش ، وهو يتخبط بدمه يسأله إن كان هذا البيت هو بيت حنا يوسف أم لا فأجابه بالإيجاب، ولا شك في إن هذا الإطار (الشخصاني) الشعبوي إشارة أولى إلى وضع الأفراد عبر الرؤية ما بعد الحداثية ضمن الشبكات الاجتماعية المفتوحة، وإخضاعهم إلى شفرات ثقافية مختلفة ، تغير الصورة والأدوار وتديم الترابط بين الفن والمجتمع .

كان لقاء الكاتب أو الباحث كما سنطلق عليه الراوي أو السارد في تعددية ثقافية بشخصية حنا يوسف : ((حميمياً ووديناً، فحنا الذي استقبلني كان يبتسم على الدوام))[٢]

أما ظهور (نونو بهار) ذات الاسم التوراتي الغريب كما يصفها الباحث فقد كان أيضاً عبر تقديم يخلو من الاطار الفوقي أو الاحتفائي بل على العكس كان تقديماً يومياً وتحتانياً (كانت تغتسل في الحمام) [٣].

وضمن لعبة (قلب المائدة) ينجح الباحث في الدخول المباشر بالسلسلة الإشكالية في تفكيك مفهوم الفلسفة والفيلسوف، ونفض مراكز الهيمنة الفوقية عنه، واستبدالها بنظم أرضية تصنع الوهم العقلي بطرائق شعبوية ، ويعبر عن ذلك بتفوهات لسانية وأوصاف ذات صبغة معيارية نستدل بها عن تحول دلالة (الهالة) أو (إكليل الغار) اللذين كانا وضمن التداولية النقدية أوصافاً حكمية أو معيارية أيضاً ينعت بهما المفكر أو الفيلسوف البعيد عن التفكير الشعبي أو اليومي ، والقريب جداً من الصفوة ، وعلّية

القوم ، فيقول حنا يوسف معبراً عن قلب التوصيف المألوف أو ما أسميناه (قلب المائدة) مجيباً عن سؤال الباحث عن الكتب التي ألفها (فيلسوف الصدرية) في حياته : ((لا ...لا هذا الأرعن لم يكتب كتاباً واحداً في حياته)) وحين يستغرب الباحث من نعته بالأرعن، تعزز نونو بهار الوصف بل تعممه ليطال كل فيلسوف ((كل فيلسوف ارعن)) قالت نونو بهار وهي تسير أمامنا عارية بعد خروجها من الحمام [٤]

ويبدو الوصف (أرعن) الذي يحمل لسانياً دلالة (الاهوج) في منطقه يقع على طرف نقيض من دلالة (الفيلسوف) الذي يحمل دلالة الحكمة والتعقل والمنطق العقلاني، وهذا القصد كان مخططاً له من لدن الباحث ليكسر النسق النخبوي المألوف لدعم آيدلوجيته لدى المتلقي وتقديم منظوره ما بعد الحداثوي الذي يسعى إلى تحرير الفكر من المركزيات، والتابوات المألوفة ، ونقد تلك الأسس عبر نقضها وإيجاد بدائل شعبوية تقترب من الحياة وفلسفتها غير الخاضعة لموازنات العقل وفرضياته المنطقية .

وضمن هذا التضايف بين المنظورين الثقافي السردي يحرص الباحث على عقد هذا الميثاق بين الشفرة الثقافية الخفية والصيغة السردية الكنائية المعبرة عنها فقد اختار (مشهد العري) الذي قدم به (نونو بهار) لخلق هذا التكامل السردي- الثقافي ، وليعزز منظور قلب الدلالة (الوهمية) للفيلسوف على أنه كائن أثيري بدلالة العري السردي داخل النسيج الروائي ، والفكري ضمن المنظور النقدي الثقافي خارج النسيج الروائي الذي نصل إليه عبر الوسيط التأويلي.

كان الكاتب يركب عدستين في كاميرته عدسة على الأوصاف المادية لخلق الإيهام السردي ، ومغازلة محددات النوع السردي ، زمان، مكان ، وصف، حوار ، مشهد ، وعدسة أخرى على المحمولات الثقافية الخبيئة ، أو المنظور التأويلي الذي يتجاوز المنظور المادي أو الفكري الظاهر للشخصيات .

ففي الوقت ذاته كانت (نونو بهار) تقنع الباحث بأن عملية كتابة سيرة فيلسوف أمر هين لأن الفيلسوف (الأرعن) الذي تدور حوله صفقة الكتابة كان بلا كتاب وهذه (مفارقة) فكيف يكون الفيلسوف فيلسوفاً بلا منجز كتابي ، وهذه رؤية ثقافية تقول بإمكانية (صناعة فيلسوف) عبر (صفقة الكتابة) من جانب وأن يكون الفيلسوف هو صاحب (فلسفة حياة)، و(سلوك فلسفي) مختلف وصاحب تفوهات فلسفية من جانب آخر أو بتعبير (مونتروس) (ذاتاني) ، وهؤلاء الافراد (الذاتانيون) هم نتاج الثقافة التي تنتج افراداً يتميزون بالذاتية والقوة ، وتضع هذه الثقافة الافراد ضمن الشبكات الاجتماعية وتخضعهم إلى شفرات ثقافية من المحتم أن تزيد من استيعابهم وتوازنهم[٥].

وفي هذا الوقت تكشف عين الكاميرا السردية عن مشهد سردي- وصفي أو صورة سردية ((كان وجه نونو يتصبب ماء ، ويلتمع شعرها الأسود الفاحم تحت نور المصباح الموضوع في الزاوية، وحين اقتربت مني قالت : ((تعرف.. الفيلسوف صناعة، نعم ... صدقني! صناعة)).[٦]

وتبدو (صفقة الكتابة) أو صناعة الفيلسوف أو لملمة أوراقه قائمة على جملة من الأوراق الموضوعية التي تنفع الباحث في رحلة البحث (الوهمية) وكانت الوثائق وأوراق النشأة والدلائل الجغرافية هي وسائل البحث أو مصادره الورقية ، ويعلق الباحث على هذه الأوراق بأنها ((ليست أكثر من معلومات مكتوبة بأسلوب مبتذل وزائف)).. وهي (تتسم بالتذبذب) وهي (عسيرة الهضم) وبأنها (غير محايدة) وهي مكتوبة (باسلوب مفتعل ومنحاز)[٧]

ومن الواضح أن الأوصاف مبتذل وزائف ومتذبذب وعسيرة الهضم وغير محايدة ومنحازة تحمل جميعاً دلالة الوهم والعبث الوجوديين.

أما صديقا الفيلسوف اللذان قدمهما حنا يوسف ونونو بهار فهما: التاجر (غانم زادة) والمحامي (بطرس سمحيري) وهما لا يختلفان عن الوثائق الوهمية فما لديهما

من وثائق لا تغير من ملامح الفيلسوف المصنوع وهما يعززان صناعة الوهم أيضاً وهما لا يختلفان عن شخصيتي (حنا يوسف) و(نونو بهار) .

وتتجلى ملامح الصفقة بوضوح عبر هذه المقايضة العلنية بين (الدجالين) حنا ونونو اللذين يصفهما الباحث بـ(الشريرين) في وصف آخر ، هذه المقايضة هي بين المال والشرف وهو أي الشرف ليس بالمفهوم الأخلاقي ((كلنا شرفاء ولكن شرفنا لا يصرف علينا))[٨] بل هو شيء آخر هو أن تفهم أو ((تعرف أن الحقيقي والزائف ليست متناقضات في عملك ، وأنت لا تقبض مالاً لأنك تكتب الحقيقي))[٩]

وتبدو فكرة الكتابة أو صفقة الكتابة صفقة لغزية تخرج عن إطار كتابة السيرة ، أو صناعة جان بول سارتر الصدرية، فهذه غاية عليا ليست في المطروح السردي في الرواية ، بل أن الثنائي نونو وحنا لا يهمهما أن يكون هذا (الحمار) وهذا نعت وضيع يصفان به فيلسوف الصدرية أعظم من بول سارتر ، بل المهم هو بعض التفاصيل المهمة في حياته ، وهما يصران على هذا الغموض في الصفقة ((حينما تصل إلى النهاية ستفهم قالت نونو))[١٠]

وتبدو رحلة البحث مكتظة بالأمكنة وأوصافها يرصدها الباحث مع شخصية (جواد)، المكلف بمرافقة الباحث أو مراقبته ، كما يظن الباحث ، وهما يتجولان في الأحياء التي كان الفيلسوف يرتادها لوصف الخلفية المناسبة لشخصية الفيلسوف .

أما أزقة الصدرية المظلمة وأسواقها وتفرعاتها المتوجهة إلى أسواق بغداد الشعبية: سوق الدهانة ، محلة سراج الدين ، سوق الشورجة ، فهي أمكنة ساندة لشعبوية الفيلسوف ، وهي ترسم خريطة جغرافية لحياته، أو المواقع التي كان يرتادها الفيلسوف وقت ذيوع شهرته بعد عودته من باريس .

وكذلك تكشف الشخصيات التي اقترن الفيلسوف بها عن الدلالة نفسها : (إسماعيل حدوب) ساكن الخان، و(شاؤول) صاحب محل في سوق الدهانة ، و (نادية خدوري)

التي تعمل في مكتبة مكنزي في شارع الرشيد ، و (أدمون القومشلي) الذي كان يطلقـون عليه تروتسكي في الستينيات الذي تعـرف عليـه في مقهـى (واق واق) في بـاب المعظـم ، وشخصيات أخرى مثل (خضير الصدرية) و (جاسب الأعور) والراقصة (دلال مصابني) و (روجينا الخدامة) و (حسنية الغسالة) و(سعدون الـسايس) و (عطيـة البـستاني) وغيرهم [١١]

ولا شك في إن هذه الصناعة الوهمية للفيلسوف قد انزاحت عـن الخطـوط التداوليـة للفيلسوف ومحدداته وعلاماته الحياتية، فضلاً عن الفكرية، وهي مبثوثة، في تكوينـات السرد المكانية والشخصية والحديثة ونجد أن ما يجمع بينها هـو المقـصدية الكـبرى في هدم أو تقويض الحدود والتابوات، ومدى العبث في الكتابة عن حياة شخص أصبح تراباً، بالاعتماد على روايات الناس القائمة على الخداع والغش، وهم يصنعون من كـل واقعـة بسيطة أمراً خطيراً ومهماً لقدرة بعض الناس على تهويل الماضي واضفاء قـدر مقـدس عليه ، وهذا ما آل إليه امر الباحث وهو يتفقد ، أو يراجع ما تبقى على قيـد الحيـاة مـن الشخوص المهجنين الذين زاملوا أو رافقوا فيلسوف الصدرية في حياتـه إلى أن تـسببوا في نهايته الفاجعة في الستينيات (وهو زمن الوجودية الذهبي)، أما المثقفون من معاصريه فهم يتكلمون عنه بصورة عشوائية فهم يتحدثون معك ربما خمس ساعات أو ستاً مـن دون أن تظفر بشيء مما يعزز مقصدية صناعة الوهم الفلسفي فهم مثقفون بـلا مـتن ثقافي واضح الملامح أو بيّن.

وكانت الافضاءات الجادة محدودة في الرواية وغير منسجمة مع فضاء الرؤية المـارق عن السكته (الجادة) ، وخطوط الفلسفة العميقة ومن تلك الافضاءات مـا قدمـه أحـد المثقفين ممن زاملوا فيلسوف الصدرية : ((كان المرحوم فيلسوفاً عظيماً ، تزوج من ابنة خالة سارتر، هو الذي علم الستينيين العبث والغثيـان، وكـان سـهيل ادريـس وجـودي عصره معجباً به ، هذه الفلسفة مهمة في عصرنا ، ذهب ذلك الجيـل مـع الاسـف ، هـو

الجيل الوحيد الذي قرأ دروب الحرية، والغثيان والوجود والعدم ، وكانت عدميتنا حقيقية، وليست مزيفة وقد حاربنا الجواسيس والعملاء لأننا أدركنا سر الوجود))[١٢]

وكان الباحث حائراً بين ما كان يتصيده من الوثائق التي تحوي الاهانات والمدائح من أناس مختلفين : حدائقجية غير ماهرين ، مستوطنين ، .. عابثين ، ساسة ، قديسين ، ووثائق حنا يوسف ، ولا سيما الوثائق المنصصة ، والصور ، واليوميات للفيلسوف أو لوالده لينتهي من ذلك كله ومن الكثير من التعليقات المدسومة والمزورة من الثنائي (حنا ونونو) إلى أن الوثائق الأكثر أهمية كانت بحوزة اثنين هما المحامي (بطرس سمحيري)، التي تخطط المظهر الخارجي من حياة الفيلسوف ، والأخرى كانت بحوزة التاجر (غانم زادة) وهو تاجر عراقي يعمل بتجارة التحفيات ، وهي وثائق تخص الحياة الخاصة للفيلسوف ؛ علاقاته السرية مع الراقصات ، بنات الهوى ، والشخصيات العامة ، مما يظهر الجانبين العام والخاص للفيلسوف .

ويجمع الباحث من تعليقات معاصريه ملامح الفيلسوف العقلية (المصطنعة) فعبد الرحمن (فيلسوف الصدرية) كانت تقابله صورة (ادمون القومشلي) الذي هو تروتسكي والتروتسكية ليست فلسفة بالصورة التي نجدها في الوجودية وإنما تنطوي على جانب عملي هذا ما كان يصرح به (بطرس السمحيري) . وحين يسأله الباحث عن فلسفة عبد الرحمن فيلسوف الصدرية هل هي معقدة كان يجيب لا اظن أن أحداً من جيلنا كان يفهم ما يقرأ ، كلهم كاذبون ، ثم يرشده إلى أحد معاصري الفيلسوف وهو (عباس فلسفة) ، وهو تاجر فاكهة ، يصف السارد سحنته البعيدة عن الفلسفة : هو وصاحبه ((كرشاهما العظيمان يصطدمان بحافة الطاولة، وهما يرصفان فوقها كل أنواع المشويات، والخبز الحار ، ومواعين الطرشي، والبصل المشوي ، والخضروات المغسولة ، وكانت رائحة الشواء تملأ جو المطعم))[١٣]

ويبدو تعليقهما على فيلسوف الصدرية مفتعلاً ومقحماً وهو يعــزز صــناعة الــوهم الفلسفي الذي تسعى الرواية إلى تجسيده: ((وأخيراً تذكرتم عظماء البلد . في الواقع كنــا نخــشى أن نمــوت ويــضيع ذكرنــا ، وذكــر أعظــم فيلــسوف عربــي ، وهــو فيلــسوف الصدرية))[١٤]

وهنا يبدو التناقض صارخاً بين ما تتفوه به الشخصيتان، ولا سيما عباس فلسفة ، وما ينصرفان إليه من حياة مادية . شعبية (تجار فاكهة) بعيــدة كــل البعــد عــن الهــم الفلسفي .

ويتأسس المفهوم الثقافي الجديد عن طريق هذه الصور المتناقــضة- المتناغمــة في آن التي تتأسس بقوة في الذات على نحو يقــوم عــلى فكــرة رفــض الكيــان المونولــوجي أو الأحادي الذي يخمد النماذج المختلفة للرؤى والمعارف ، التي لا يمكــن أن تنــشط الإ عــبر تعطيل الستراتجية الفكرية الطبقية ، فالتاريخانية الجديدة ، وهي وجه من وجوه النقد الثقافي ، ميدان أو ممارسات قرائية تتقصى سلسلة من المظاهر التي تظهر عندما يبحث النقاد في تخطيط الطرق التي تمثل فيها النصوص عبر أسلوب ديالكتيكي أنماط السلوك للمجتمع وتديمها وتشكلها أو تغير الشفرات المهيمنة لتلك الثقافة [١٥]

صورة الفيلسوف

بدا الباحث متردداً وهو يرسم صورة الفيلسوف حائراً وهــو يفــرق في كومــة الأوراق التي جمعها من روايات مختلفــة وأحيانــاً تبــدو متناقــضة ومتــضاربة ، كــان مــدركاً للطبيعة الديالكتيكية التي تقود أنماط السلوك للأفراد أياً كان المعين أو الرافد الاجتماعي أو السايكولوجي لهم، وإن مسألة فك الشفرات المتقاطعة هي الرهان الأخير لــه لرســم صورة الفيلسوف ، التي هي صورة (ثقافية) لا تعتمد عــلى الأبعــاد التداوليــة الجــاهزة

المنمقة وغير الواقعية ، غير أنها صورة انتجها المخيال السردي فهي أشبه بكرة الثلج المتماسكة الصلدة من الخارج ولكنها تذوب حالما تمسك بها الأكف الساخنة .

وتبدو رحلة الباحث عبثية ، وهو يفتش عبر المرويات، عن اشلاء الصورة التي يقوم بتجميعها ، اشلاء تبدو واقعية من منظور أصحابها الذاتي ، ولكنها تبدو وهمية من منظوره الموضوعي من جانب والتخييلي من جانب آخر ، فعباس فلسفة وصاحبه ، يتحدثان بصورة لاتختلف عن سابقيهما، فهما يزينان من مخيلتهما صورة للفيلسوف لتبدو مثل شجرة الميلاد ملونة مبهرجة ولا عقلانية ، ولكنه تزييف لا ينطوي على سوء نية بل كان مصدره ما كانا يحسان به عن شعورهما بالعار لمجافاة الناس للفيلسوف هذه المدة كلها ، فكانا يدليان بالمعلومات بإطار استعراضي لأنهما أيضاً كانا يصنعان لنفسيهما أدواراً ومكانة مهمة بصورة مباشرة أو إيحائية [١٦]

صورة الفيلسوف كانت منتزعة من أعماق الستينيات، الفردوس الذي طرد الفيلسوف وكان الحديث عن الستينيات يعني البكاء على الفردوس المفقود.. وظل الباحث رافضاً لصياغة المنظورات المثالية ، أو الأحادية على الرغم من أنها كانت تفرض عليه من الرواة فكان يسجل ما يريده الآخرون لا ما يريده هو .

وبدت حيرة الباحث في (رحلة البحث) واقعة في المنطقة الحية من مناطق البحث الثقافي ، التي تؤمن بتفكيك العلل النسقية المثالية والكبرى المتحكمة في سجالات التداول الثقافي والتعامل مع المهمش والمسكوت عنه من السياقات الثقافية وقد أفصح الباحث عن ذلك في (رحلة البحث) للتعبير عن هذا الفهم التداولي المهرب من أنظمة الثقافة، والتأكيد على المنظورات المثالية المتعالية على الواقع: ((كنت ابحث عن الخيوط التي تدلني على رأس العقدة ، كنت ابحث عن الوثيقة ذات القيمة العالية بين أوساط من الناس كان عليها أن تكون ذات موهبة ، أو رؤية عالية أعلى من أوساط الناس العادين ، لتزودني بما هو ثمين يبعدني عن التشويه، ولكنهم لم يكونوا أعلى من مرتبة الناس

العاديين في تصورهم للفيلسوف وهي الصورة الثابتة التـي اصـطدم بهـا عـلى الـدوام ، الصورة التي تبرزه وكأنه كتلة صلدة من الفضائل ، فيما أعداؤه كتلة صلدة من الزوائل . وإن الحكم على الدوام هو حكم أخلاقي من الدرجة الأولى كانا يقولان: أنه سارتر العـرب وإن سارتر أوفده لإنقـاذ الأمـة وخلاصـها مـن حـالات التـشرذم التـي أوقعهـا فيهـا الخمسينيون...))[١٧].

ومن الواضح أن الباحث قد غلّف هذا المنظور الثقافي بالمنظور السردي الحواري الذي يقوم على التعدد والاختلاف، والذي يقع على النقيض من المنظور المونولـوجي الأحـادي ، فهو قد سرب هذا الفهم عبر نبذه لصورة الشخصية الخيالية للفيلسوف التي ترتفـع إلى مصاف الآلهة والمغسولة من كل بعد واقعي...وكان يعبر بصراحة عن وظيفته المعقدة في هذا الجانب ، السردية من الظاهر ، والثقافية من الباطن في أن يـردم الهـوة الواسـعة في نفوسهم عبر منظوره الاشكالي ((فلم يكن يفهم احد مـنهم هـذا التعـدد المـذهل داخـل الشخصية . وهذه التناقضات ذات الطاقة الفعالة. هذا الاختلاف البشري الحقيقي الـذي يمنح الشخصية امتيازاً لا خللاً ، لقد كنت أدرك نقاط ضعفه كلما أخذت الـبس جـسده العاري ملابسه كلمـا كنـت أكـسوه، كلمـا كنـت أضـع بـضع سـمات خارجيـة عـلى وجهه))[١٨].

وتظهر في نهاية رحلة البحث شخصية التاجر (صادق زادة) الـذي يطـرد شخـصية (حنا يوسف) ، وتقدم شخصية صادق زادة (نونو بهار) وتطلب منه التعاون معه فهـو الذي سيمول المشروع وليس (حنا) المفلس كما تقول نونو بهار .

وتتضح معالم الصفقة (صناعة الفيلسوف) مع (صـادق زادة) فيخاطـب الباحـث بقوله : ((ما يهمك هو المال والوثـائق وهـي معـي بطبيعـة الأمـر ، أزودك بكـل شيء ، والنهاية سنصنعها معاً . أنت تصنعها معي، لا مع حنا))[١٩]

وتبدو المساومة وشروط الصفقة مرتبطة بنهاية السيرة وليس في تفصيلاتها فالإشكال يقع في وفاة الفيلسوف فالناس تختلف في وفاته وهناك روايات مختلفة، والصفقة تقوم على اختيار واحدة منها ، ويوافق الباحث ويشرع بكتابة الصفحات الأولى من سيرة حياة الفيلسوف الوجودي (العراقي) الذي كان يلقب بـ(سارتر الصدرية) .

رحلة الكتابة

في هذا الجزء من (بابا سارتر) يبدأ الباحث بتشكيل صورة الفيلسوف تشكيلاً سردياً تتبلور فيها ملامح الفيلسوف الواقعية والفكرية طبقاً للمنظور الثقافي ، هذا المنظور الذي يميل إلى استعادة الأصوات العالية والواطية ، المتداولة والمهجورة ، الرفيعة والشعبية بحيث تبدو أقرب إلى الواقع الذي تتساقط عنه علامات التقديس والتبجيل الوهمية .

ولا نهدف في هذا الجزء من الرواية الميّال إلى النزوع السردي إلى تحليل البناء السردي ، المقصود لغيره ، فالغاية التي نرومها هي محاورة المسكوت عنه من النسق الثقافي المضمر ، المغيب تحت طائلة العلة النسقية ، بتعبير الغذامي ، فالعلة النسقية تعني فرض الوصاية الثقافية العليا على رقاب انساق الثقافة البعيدة عن بقعة الضوء النسقية ، فهي أشبه بكشاف النور الذي يغشي الابصار ولا يمكن معه النظر إلا بما يكشف عنه ويقع في دائرته

يختار الباحث (البناء المشهدي) في رحلة الكتابة ويتضمن هذا البناء ثلاثة وتسعين مشهداً تتفاوت في طولها بين النصف صفحة ، والعشر صفحات ، تبعاً لأهمية المشهد وحدثيته ، وهي مغفلة من العنونة وتكتفي بالترقيم ، ويبدو أن هذا النزوع التجريدي الميال إلى نزع العنوانات الجانبية . أو علامات الطريق الكتابية كما نسميها ، جاء لتحقيق غايتين ؛ الغاية التجريدية المناسبة للفلسفة الوجودية العدمية فالوجود هو الطريق إلى العدم ، أما الغاية الأخرى التجسيدية التي هي توثيق القصد الثقافي الذي لا

يجد ضرورة في وضع العوازل أو الحدود بين البنى المتعايشة ، أو المركزيات المتقاطعة ضمن الرؤية ما بعد الحداثية .

في هذا الفصل تظهر شخصية (سارتر الصدرية) ويختار له اسماً عربياً إسلامياً (عبد الرحمن) بعد أن اكتظ الفصل الأول وهو فصل (رحلة البحث) بالأسماء المسيحية واليهودية المجانسة لشخصية سارتر الفيلسوف الفرنسي ، وهذا ضرب من حوار الثقافات، الذي مالت إليه هذه الرواية ، ويكتف الباحث في الصفحة الأول أو المشهد الأولي من درجة حضور عناصر البناء المشهدي المصاحبة لظهور الشخصية فيحدد زمن الظهور التدريجي ومكانه ((بعد أن دقت الساعة الكبيرة الكائنة في سوق الصدرية ، دقاتها السبع))[٢٠]

ويصف فواعل البيئة الشعبية (الصدرية) في مكان عيش الفيلسوف الذي يصحو على أصواتهم: صراخ الباعة المتجولين في السوق ، أصوات باعة الخضار والدجاج ، والفواكه الطازجة ، وصراخ القصابين والخبازين ...وهو لا يكتفي بتأشير الحضور المادي للشخصية بل يمزج بين الحضورين المادي والفكري أو الفلسفي : ((استيقظ عبد الرحمن من نومه وهو يشعر بالغثيان نهض متثاقلاً ليتطلع إلى صورة جان بول سارتر المعلقة على الجدار الذي يقابله)) ، فلم يكن المشهد مقتصراً على وصف الملامح المادية البيئية أو الشخصية للفيلسوف بل يضعنا في قلب الجوهر الوجودي (الغثيان) ويقرنه باللقطة المشهدية الأولى للحضور الفلسفي للشخصية .

ومن المهم أن نذكر بأن هذا المشهد يمثل نزعة مرآوية فهولا يكتفي بعكس صورة الفيلسوف المادية والفكرية (عبد الرحمن) في المرآة المنعكسة أمامنا ، بل نكون بإزاء مرايا متجاورة تعكس صورة الفيلسوف وهو يرى ، أو ينظر في مرآة صورة سارتر المنعكسة أمامه انعكاساً مادياً ، والمعلقة على الحائط ليتماهى فيها ، ضمن نزعة المحاكاة السلبية ، أو التقليد الشكلية .

((اخذ عبد الرحمن يرتدي ملابسه على مهل أمام المرآة الطولية المثبتة على الخوان في حجرته الدافئة ، وبعد أن عقد ربطة عنقه النحيفة الزرقاء ، ارتدى النظارة المربعة ذات الإطار البلاستيكي الأسود واخذ ينقل عينيه على صورته المنعكسة على المرأة وبين صورة جان بول سارتر المعلقة على الجدار ، فشعر بحزن عظيم طاغ اجتاح كيانه كله : ماذا لو كان أعور ؟ ، ماذا لو كان أعور لتتطابق الصورتان ملمحاً ملمحاً))[٢١]

وتصبح العين العوراء الناقصة معادلة للاكتمال الفلسفي لدى عبد الرحمن فالعور المادي يضاهي العور الفلسفي لدى سارتر ، وهو يؤمن به لإن لهذه العين المطفأة مكانة وقيمة في تأريخ الفلسفة فهي (عين سارترية)، أنه عور صعب المنال، أنه عور مستحيل عور ميتافيزيقي كعور إله المعرفة (سارتر).

ووصل به الامر إلى أن يحسد (جاسب الاعور) بائع الخضار على عوره، وجهله بقيمته ، وهو يتباكى حزيناً ، خجلاً من وجوده ناقصاً في عالم كل مَنْ فيه يملك عينين اثنتين، لا واحدة ، عالم كله ينشد للكمال [٢٢]

ويبدو المنظور الوجودي (الغثيان)، وهو يمثل حجر الأساس في المزاج الخاص ، في الفلسفة الوجودية ، معادلاً لدلالات: اللاجدوى ، والعدم ، والوجود ، والانزلاق ، أو الخفة ، وتسعى بابا سارتر إلى تجسيده بمعادلات رمزية ثقافية، يمثلها على وجه الدقة ، هذا الترحيل الفلسفي والمادي للوجودية إلى البيئة العراقية، بوصفها الحاضنة الفكرية لها في الستينات ، الذي يمثله التلاعب بالمنظورات الوجودية ، ومحاورة الانساق العالية ، والشعبوية معاً ، وهو الفضاء الذي تعمل فيه هذه الرواية .

ويبدو إصرار الباحث على مفهوم (المحاكاة) المزدوجة، المادية، والفكرية، ضرباً من ضروب النقد الفلسفي للوجودية من جانب، وللأفكار الفلسفية الرائجة على نحو قسري، ومتعسف بسبب الرغبة المجردة في التقليد للأطر الخارجية ، والعلل النسقية المتحكمة فيها من دون امتلاك السياقات المجانسة لها من جانب آخر ، فكانت فكرة صناعة سارتر الصدرية ضرباً آخر من ضروب صناعة الوهم الفلسفي أو العدم

الوجودي الذي يتكرس في الرواية بقناع سردي يصطنعه الباحث بوصفة حيلة سردية تجسد منظور العدم الوجودي الذي يحاكي الزوال والبحث المبدد والعبثي عن مظاهر اللذة والحياة المنتهية إلى التلاشي والعدم.

أما المعادل الرمزي والسردي الآخر فهو ضياع المخطوطة التي يكتبها الباحث (سيرة حياة فيلسوف الصدرية)، لتخاصم المتعاقدين مع الباحث (حنا يوسف) السارق الأول و(صادق زادة) السارق الثاني ، وضياع المال بينهما ، مع تضارب مقصديتيهما من السيرة ، وهي مصالح شخصية وليست فلسفية .

وكان إصرار الباحث على فضح ملامح الفيلسوف الفكرية المزيفة ، أهم لديه من وضع نهاية لحياته واختلاف المتعاقدين معه بشأنها ، وكان واضحاً في رسم صورة خاصة، وليست طبق الأصل ، لفيلسوف الصدرية ، مصادرها أو مفرداتها ذات طبيعة شفاهية ، مادية، يومية معيشة ، وليست ثقافية كتابية متعالية ، وقد أسس لها بالكثير من المنظورات المرصودة في الرواية منها مثلاً : تبريره لفشل فيلسوف الصدرية في الدكتوراه حين عاد عبد الرحمن من باريس إلى بغداد في أوائل الستينات ، بلا شهادة ، مع زوجته الفرنسية (جيرمين) التي يختارها بوصفها مواطنة لسارتر على الرغم من كونها خادمة بسيطة متواضعة تعمل بأجرة اسبوعية ولم تكن ذات جمال يميزها فهي تشبه (أصبع البازلاء) هذه الخادمة المتواضعة التي يمكنه أن يتفلسف أمامها كما يشاء ليطلق عبارته الشهيرة (ما معنى الشهادة في عالم لا معنى له) ويستقبله المثقفون بعاصفة من التصفيق في مقهى البرازيلية فقلبوا الكراسي بجنون أمامه ، وهاجوا ، وماجوا ، حين صرخ أحد الجالسين (هل كان سارتر فيلسوفا بشهادته أم بفلسفته؟) لقد تعتعهم الفيلسوف بهيئته وأسكرهم بملامحه الفلسفية [٢٢]

ولا شك في إن هذا (النبر) السردي على منظور (مثقفي الصدرية) يؤكد مقصدية الباحث في تكريس الوهم الفلسفي لدى سارتر الصدرية ومريديه وهم من رواد المقاهي الذين ينطلقون من منطلقات شفاهية خطابية يفهمون الوجودية على أنها كلام (لا

يفهمونه) ولا يجاهرون بعدم فهمهم له ، وكان عبد الـرحمن غـير قـادر عـلى كتابـة أفكاره باللغة العربية بحجة أنه يفكر فلسفياً باللغة الفرنسية ، وإن ثقافتـه شـفاهية تستند إلى الكلام لا إلى الكتابة كما كانت ثقافـة أغلـب مثقفـي جيلـه هـي الجلـوس في المقاهي، والتحدث بصورة لا نهائية على طق الدومينو وشجير النارجيلة صباحاً [٢٤]

ولا نريد هنا استعراض منظومة الأفكار الشفاهية (التبريرية) التي ساقها الباحـث على لسان عبد الرحمن فيلـسوف الـصدرية وأصـدقائه وأبـرزهم (عبـاس فلـسفة) و (إسماعيل حدوب) وتبدو سذاجة فيلسوف الصدرية واضحة فيما يتفوه به من كلمـات وأفكار تدل على أنه فيلسوف بطريقة عيشه وحياته التي يفلسفها تحت سقف التقليد ، والمحاكاة السطحية الخارجية للأفكار الوجودية فحين يسأل إسماعيل حدوب محاججاً له : سارتر لماذا يكتب يجيب : ((سارتر شيء ونحن شيء آخر... ما يحق لسارتر لا يحـق لغيره سارتر يكتب لكي يترجم إلى العربية .. ومن ثم ليقرأ وإلا فخبرني لو كان سـارتر لا يكتب من أين لنا أن نسمع بسارتر ؟ سارتر شيء آخر))[٢٥].

وظهرت شخصية عبد الرحمن وهي تعاني عـلى نحـو تجـسيدي حالـة الازدواجيـة الوجودية، فكان على الرغم من الغثيان الذي يستشعره ويبدو وكأنـه معبـأ بـه ، وعـلى الرغم من الشعور بعدمية الوجود ولا جدوى الحياة كـان يحـب الـسهر ، وحيـاة الليـل وارتياد صالات الرقص والمخدرات بل المفارقة أنه اقـترح أن يـزين الممـر الطويـل لملهـى (جريف أدب) لدلال مصابني الذي يسميها إسماعيل حدوب (عذراء الوجوديـة) بـصورة لجان بول سارتر [٢٦]

وفي المقصدية الكثيفة للباحث للنبر على مواضع الرخاوة الفكرية والفلسفية لسارتر الصدرية كان يكشف عن المنظور السطحي الانتقائي للوجودية في الستينات التي تأخـذ من الوجودية السارترية سطحها العبثي المادي من دون أن تصل إلى اللب الفلسفي الـذي يجعل منها جوهراً عقلياً كتابياً مؤمناً بالوجود الانساني على أنـه عقـل حـر ولا متنـاه وليس جسداً عابثاً ولساناً يثرثر، ولعله أي الباحث ، السارد ، أراد أن ينـبر عـلى منظـور

آخر شرقي مغيب للوجودية العربية يتكيف مع الواقع العربي الذي يجد في شخصية عبد الرحمن (سارتر الصدرية) مثالاً عليه ، فالغثيان ، أو العدم ليس محض إحساس عبثي باللاجدوى وعدم اليقين ضمن النهر الوجودي السارتري بل هو من الممكن أن يتحول إلى طعم حياة مختلفة فيها المتعة، دون اللذة ، بل يشترك الاثنان في تكوينها ((كانت وجودية عبد الرحمن وجودية أرضية ، أي وجودية حقيقية منسقة ، عفوية تلقائية تؤدي إلى كمال النفس لا إلى نقصها . تؤدي إلى ارتفاع الروح وسموها لا إلى هبوطها واندحارها))[٢٧] . هذه المقارنة بين المنظورين الوجوديين الأصلي ، السارتري ، والمحاكي سارتر الصدرية يحمل من وجه آخر نقداً للوجودية وتفكيكاً لأفكارها (المتعالية) وتقديم النقيض (الأرضي) لها ، ومن الممكن القول أيضاً أنها تمثل الوجه الآخر الواقعي أو المادي أو الحسي لها .

وتبدو الانتقائية العالية لسياقات حياة (سارتر الصدرية) تعبيراً مقنعاً عن هذا كله ، قد يصل إلى حد السخرية من العبث السارتري فالغثيان هو المعادل الموضوعي للاحساس الوجودي لديه ، وهو ليس أمراً طافحاً على مزاج صاحبه بالمعنى العقلي الرابض في فكر الفيلسوف الوجودي (سارتر) بل بالمعنى العشوائي الساخر الذي يقوده سارتر الصدرية إلى ما يريد ، ويستجلبه متى شاء ، فوجوديته توفر له مجالاً واسعاً من مجالات الحياة توفر له لذة كاملة ، يمكننا أن نقول عنها أنها وجودية شهوانية غثيانها يؤدي إلى الحياة لا إلى الانتحار، وغثيانها يؤدي إلى وجبات الطعام الغزيرة ، والسهرات المعربدة ، السهرات الثملة ، وجودية موجهة لا تقف عند حد وإنما تنتهك كل حد ، والغثيان هو الشعور بعذوبة لا تصدق ، والشعور برغبة لا تقاوم [٢٨]

وضمن منظور إسماعيل حدوب الذي سنعرف في نهاية الرواية أنه (صادق زادة) المتهم بقتل (سارتر الصدرية) أنه حين يقول عبد الرحمن (عدمية) هذا أننا سنسكر وحين يقول (حرية) فهذا إننا (سنبات مع مومس) ، وحين نقول (التزام) فهذا يعني (موعداً في البار أو الملهى)[٢٩]

وفي المشهد العشرين يقدم الباحث (السارد) بطريقة الاسترجاع الخلفية السياقية المناسبة لظهور أو استقبال سارتر الصدرية بطريقة لا تخلو من الغمز الساخر للانغماس في الفلسفات والصراعات الفكرية من دون امتلاك الحاضنة الفكرية والرؤيوية الحقيقية لها . ((لقد كانت الوجودية هي الفلسفة التي تخللت كم المثقفين العراقيين في الستينات بلا منازع وإن وصول الفيلسوف إلى محلة الصدرية يعد اكبر حدث في الستينات حيث شغل فراغاً فلسفياً عظيماً .. حتى جاءهم عبد الرحمن ابن السيد شوكت اكبر عقلية فلسفية في عصره ... فقد جاء لهم بوجودية حقيقية لا وجودية زائفة وجودية لا شبه فيها ولا التباس . إذ أنها لم تكن نقلاً ميكانيكياً عن الوجودية إنما كانت تأويلاً عربياً لها كانت تأويلاً خلاقاً لا تأويلاً سلبياً خاضعاً أو تأويلاً منفصلاً .. يدفعها إلى الطريق الذي لم يكن قد فكر فيه مخترعها وبانيها السيد جان بول سارتر))(٣٠)

وعلى الرغم من أهمية المنظور الثقافي الذي غلف هذه الرواية وسلّط الضوء على السياقات المهمشة الشعبية والعادية بل البسيطة لتلقي الوسائط الفكرية والفلسفية وما فيه من كشف عن الأوهام التداولية لها في البيئة الشرقية والعراقية إلى الحد الذي لم يتمكن معه المتلقون نقدها من الداخل أو الحوار الحر معها ، استعار الباحث (السارد) التقنية السردية (كتابة رواية) لممارسة هذا النقد والتقنع بها ، ولكننا لا يمكن أن نغفل ما فيها من غمز لا يقبل الشك بالثقافة العربية والعراقية بخاصة كما هو مجسد في هذه الرواية مما يضعنا في موضع الحذر الشديد مع هذه المنظورات الدقيقة لما فيها من حساسية ودقة لا يمكن إغفالهما ، فمن الواضح أن وضع المهمش والشعبي والعادي تحت دائرة الضوء الثقافي ، لا يمكن أن يقبل على وجه واحد أو يؤول على دلالة (الثقافي) وحدها ، بل يمكن تأويله أيضاً بالتقليل من شأن الثقافة العربية الفلسفية ، وإنها ثقافة قشرية أو ثقافة صراعات لم تأخذ من الفلسفات الغربية ومنها الوجودية إلا

قشورها أو مظاهرها المادية ، ولم تكف الحيلة السردية للتقنع بها تحت دعاوى التخييل أو صناعة سيرة افتراضية .

وبدا انتحار سارتر الصدرية النقطة المفصلية في الرواية ، وكانت خيوط سرده تستعير البعد اللغزي ، وتأرجح هذا البعد بين الموت كمداً أو الانتحار ، أو القتل ، وقد استطاع الباحث أو السارد أن يغذي هذا المنظور اللغزي بوسائط مختلفة ، تنتصر أو ترجح فكرة قتل فيلسوف الصدرية أكثر مما تؤيد فكرة انتحاره ، ولا نريد استقصاء المحددات الرؤيوية التي صنعها الباحث للوصول إلى هذه الغاية ، ولكن من الممكن اختيار عدد منها . ففيما يتعلق بشخصية (عبد الرحمن) وصفها السارد بالضعف ، ولم يأت بهذا الوصف للانتقاص من هذه الشخصية (ظاهرياً) بل كان يدافع عن هذا الضعف ، ويجعله سمة وليست عيباً لا علاقة لها بالتكوين الفلسفي الداخلي ((فلم يكن الفيلسوف بحاجة إلى شخصية قوية كما هي حاجته إلى ذهنية قوية ، إلى خلفية فلسفية قوية ، وبعد نظر، لم تكن الشخصية عنصراً من عناصر تكوين النظر الفلسفي أو الرؤية الفلسفية على الاطلاق لأن الشخصية تصنعها ظروف خارجية لا داخلية ، غير إن الفلسفة بحاجة إلى هذا الهاجس الداخلي ، بحاجة إلى الشعور بخراب الخارج .. ولذا كانت شخصية عبد الرحمن في واقع الامر مصنوعة من الداخل لا من الخارج .. ربما هذا الضعف ذاته الذي يجعله اقل مبادرة مع النساء كما هو الحال مع الرجال وإن كان يؤلمه هذا الأمر، إلا انه في الوقت ذاته يريحه))[٣١]

وهذه العلامة ترجح أن فيلسوف الصدرية لم يقدم على الانتحار للتعبير عن الغثيان الداخلي وفقدان الإحساس بالخارج وعبثيته. وعلامة أخرى على هشاشة التكوين الفلسفي لسارتر الصدرية هذا الاستلاب بقوة إلى التعريفات والمفاهيم الجاهزة للوجودية التي يحفظها ويبثها من دون أن يتفاعل معها فكرياً أو كتابياً فهو يستعير مثلاً تعريف(موسوعة لاروس) الفلسفية للوجودية ((الوجودية هي النزعة التي تعادي النظر المجرد الذي يطمس في الحياة العملية حالات التباين وعدم الاطراد . ويتخذ هذا

العداء صورة التحليل الذاتي العميق وتنادي بأولوية الوجود على الماهية، لذا تقف موقف تحيز للجزئي والعيني ضد أية محاولة يراد منها التماس مبدأ لكي تندرج تحته الأفعال جميعاً حتى يرى الفيلسوف الوجودي عطفاً على مذهب يؤكد أولوية العقل العملي على العقل النظري))(٣٢)

وعلى الرغم من ذلك أراد السارد أن يبث مفهوماً وجودياً شرقياً شفاهياً مغايراً للوجودية السارترية الأم لدى سارتر الصدرية هي وجودية الحياة وجودية خالصة وجودية متحققة في التفاصيل الأكثر حميمية في حياته ، تمثلت في الرواية عبر (فلسفة الحب) المغايرة للمفهوم التداولي البسيط له، فقد ظهرت هذه الفلسفة بوصفها الأكبر المناهض للغثيان أو المعبأ به بطريقة الحلول الفلسفي ، ويتعذر علينا متابعة تجلياته في الرواية بأكملها فليس هذا موضوعنا ، ولكن يمكن أن نعد هذا المفهوم هو المفهوم الثقافي في الحب ، وهو شكل من أشكال الثقافة المغيبة عن السياقات الظاهرة للمفهوم المادي المجرد للحب ، الأكثر رواجاً في البيئة الشرقية ، بل أن السارد جعله معادلاً للوجودية الحقيقية طبقاً لمنظوره ((من الواضح إن حبه لنادلة مقهى فلور قد اكسبه صلابة وقوة ولا سيما بعد رحيلها نهائياً إلى الجزائر ، لقد تحمل الفيلسوف هذه الصدمة بيسر ، لأن وجوديته كانت وجودية أصلية ، وجودية منحدرة في روحه وعقله معاً ، ولم تكن وجودية مكتسبة كحال معاصريه كحال الشعراء والفلاسفة والأدباء العرب الذين تأثروا بوجودية سهيل إدريس أو الوجودية التي نقلها عبد الرحمن بدوي عبر مجلة الكاتب))(٣٣)

أما فيما يتعلق بانتحار سارتر الصدرية أو قتله فيجعل السارد من المحمول الفضائحي النابع من الاعتداء على الشرف هو الباعث عليه ولم يكن الباعث عليه هو الغثيان الوجودي وهذه علامة أخرى تفضي إلى إفراغ فكرة الانتحار من المنظور الوجودي أو الفلسفي ، فإسماعيل حدوب قد خان عبد الرحمن مع زوجته الفرنسية، ابنة خالة

سارتر ، وكان المثقفون العراقيون يقولون إن سارتر لا يعرف أين يخبئ وجهه من الفضيحة [٣٤]

وتبعاً لذلك فقد استبعد السارد الوثيقة التي أصرّ صادق زادة عليها ووضعها في مقدمة الوثائق المهمة (الذي اكتشفنا فيما بعد أنه إسماعيل حدوب صديقه الذي خانه مع زوجته) إذ تحاول هذه الوثيقة أن تقنعنا بشكل يائس بصوابها في أن الغثيان والشعور بعدمية الحياة لا بعدمها ، (ولم يفرِّق المثقفون العراقيون آنذاك بين العدمية والعدم طبقاً للسارد) هو سبب الانتحار وهذا أمر بحاجة إلى إثبات لأن غثيان فيلسوف الصدرية وكان باعثاً ممتازاً على الحياة لا التنكر لها وعلى التهام الحياة بحماسة حربية أكثر مما كان باعثاً على التقشف والتقنين الجسدي [٣٥]

ورجح السارد احتمال أن يكون سارتر الصدرية قد (قتل) نتيجة للمؤامرة التروتسكية التي دبرها (آل خدوري) وكان (إسماعيل حدوب) أو (صادق زادة) هو المنفذ لها كما رجح السارد بعد فضيحته مع زوجة الفيلسوف فقد كانت الفضيحة قاسية على عبد الرحمن والوثائق تؤكد تاريخ وفاته بعد أسبوع واحد من اكتشافها ورحيل زوجته إلى باريس واختفاء إسماعيل وهجرة (ادمون خدوري) وكانت هذه الحادثة مؤامرة تروتسكية دبرها ادمون خدوري مع إسماعيل [٣٦]

وظلت لعبة الاحتمالات قائمة من آخر مشهد من مشاهد رحلة الكتابة عن فيلسوف الصدرية التي استغرقت ثلاثة أشهر وكان هدفها الوهمي هو الحصول على المال .

رحلة الفيلسوف

يمثل هذا الجزء من بابا سارتر آخر أجزاء الرواية وهو جزء أو فصل قصير ومقتضب كثّف فيه السارد من الدلالة العدمية للوجودية عبر فكرة تبديد أوراق السيرة وتناهبها تحت مقصديتين لا أخلاقيتين ولا فلسفيتين مقصدية (حنا يوسف)ومقصدية (صادق

زادة) فقد سرق الأول النسخة الأولى من السيرة (فقد تعمد السارد كتابة نسختين خوفاً من سرقتها أو ضياعها) وقد انتزع (حنا) جميع الأوراق والوثائق التي تخص انتحار الفيلسوف ومزقها واهتم اهتماماً شديداً بسيرة إسماعيل حدوب وكان يريد منه تعابير أكثر تحفيزاً وهو يضحك بصوته الداعر وعينيه الخبيثتين، وحين طالبه الباحث بالمال ماطل في وعده ثم هرب في آخر الرواية .

أما (صادق زادة) أو (إسماعيل حدوب) فقد جن جنونه حين عرف بأن حنا قد سرق أوراق السيرة ، وحين أعطاه الباحث النسخة الثانية اتهمه بالكذب فيما يتعلق بسيرة إسماعيل حدوب وطالبه بالوثائق ولم يستطع السارد أو الباحث مصارحته بأن حنا يوسف قد سرقها . وبدت المقصدية الشخصية لكتابة السيرة هي الدافع المهم لعقد صفقة كتابة سيرة فيلسوف الصدرية حين قال الباحث : ((لكنكم قلتم لي إن المهم هو كتابة سيرة حياة الفيلسوف فما هذا الاهتمام بإسماعيل حدوب)) وحين يشهر صادق زادة المسدس بوجه الباحث لهذا القول تصرخ نونو بهار وهي تتوسط بينهما اتركه (إسماعيل) اتركه (إسماعيل) فاكتشف السارد بهذه الحيلة السردية بأن إسماعيل هو (صادق زادة) وصولاً إلى إفراغ المقصدية السيرية من الاهتمام الفلسفي من ناحية ، ولتجسيد أو تكريس الدلالة العدمية والوجودية عبر كتابة المعادل السردي لها الذي يمرر دلالة العبث وتقاطع المصائر ، وصناعة الوهم الوجودي ، وقد عبر الباحث عن ذلك صراحة ((ضاعت جهودي كلها تقريباً وفي الأيام التالية أخذت أبحث عن عمل آخر))[٣٧].

وحين تريد (نونو بهار) و(صادق زادة) تحت اسم جديد هو (ميشيل)، وسحنة جديدة توريطه بكتابة كتاب جديد عن الجنون أو عن تاريخ الجنون في العصر الإسلامي لفضح، الثقافة العربية تحت غطاء فلسفي جديد هو ميشيل فوكو تحت وصف عربي جديد هو (بنيوي الوزيرية) لشرب نخب البنيوية على قبر الوجودية.. كان جواب الباحث عليهما أنه فتح الباب وأطلق ساقيه إلى الريح .

وبذلك كشفت هذه الرواية عن العلل النسقية المخبأة والخفية التي تكمن وراء شيوع الكثير من الأفكار والفلسفات المهيمنة التي تلاعبت بها، وكان السرد هو العلبة السوداء التي استطاع السارد بواسطتها البوح بتلك الأسرار وصياغة المنظور الثقافي القائم على التعدد والاختلاف المجانس لها

الهوامش

[1] ينظر : بابا سارتر، علي بدر، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١ ، ص١٤

[2] نفسه ، ص٩ .

[3] ينظر : نفسه ، ص٩ .

[4] نفسه ، ص١٠

[5] ينظر: في الحداثة وما بعد الحداثة دراسات وتعريفات تحرير وترجمة: سهيل نجم ، ط١، دار ازمنة ، ٢٠٠٩ ، ص١٣٥

[6] بابا سارتر ، ص١٠

[7] نفسه ،، ص١٣

[8] نفسه ، ص ١٤

[9] نفسه ، ص ١٤

[10] نفسه ، ص١٤

[11] ينظر: نفسه ، ص ١٩

[12] نفسه ، ص٢٢

[13] نفسه ، ص٣١ .

[14] نفسه ،ص٣١ .

[15] ينظر : في الحداثة وما بعد الحداثة ، ص١٣٤

[16] ينظر : بابا سارتر ، ص٣٢ .

[17] نفسه ، ص٣٤ .

[18] نفسه ، ص٣٥

[19] نفسه ، ص٣٨ .

[20] نفسه ، ص٤١ .

[21] نفسه ، ص٤٣ .

(٢٢) ينظر : نفسه ، ص٤٣ .

(٢٣) ينظر : نفسه ، ص٤٩ .

(٢٤) ينظر : نفسه ، ص٥٠ وما بعدها .

(٢٥) نفسه ، ص٥٢ .

(٢٦) ينظر : نفسه ، ص٥٧ .

(٢٧) نفسه ، ص ٧٢ .

(٢٨) ينظر : نفسه ، ص٧٢ .

(٢٩) ينظر : نفسه ، ص٩٨ وما بعدها .

(٣٠) نفسه ، ص١١٥

(٣١) نفسه ، ص١٣٦ وما بعدها .

(٣٢) نفسه ،ص١٤٠

(٣٣) نفسه ، ص١٥٧

(٣٤) ينظر : نفسه ، ص١١٧

(٣٥) ينظر: نفسه ، ص٢٣٤

(٣٦) ينظر: نفسه ، ص ٢٣٨

(٣٧) نفسه ، ص٢٥٤ .

المحتوى

د. بشرى موسى صالح
أستاذة النقد الحديث في الجامعة المستنصرية

صدر للمؤلفة :

١- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.
٢- نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٩. وهو حائز على جائزة النقد الأدبي الأولى من وزارة الثقافة والإعلام العراقية، عام ١٩٩٩ كأفضل كتاب نقدي .
٣- نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، بيروت، ٢٠٠١.
٤- المرآة والنافذة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١.
٥- المفكرة النقدية ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٨.
٦- لعبة المتاهة – في التأويل ومقالات أخرى، عمان، دار أزمنة، ٢٠٠٨.
٧- منطق كالحرير جلال الخياط ناقداً ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٠.

قيد الطبع :

الأسلوب وتطوره في نقد الشعر عند العرب

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (١٩٨٩) لسنة ٢٠١٢





تمثلُ عواصم الثقافة العربية حدثاً حضارياً هاماً يعزز أشكال المثاقفة ويؤكد حوار المعارف بين مكونات الثقافة العربية من جهة، وبينها وبين الثقافات المختلفة من جهة أخرى، من خلال الانفتاح على ثقافات الشعوب وحيواتها وأبعادها لترسيخ قيم التفاهم والتسامح وقبول الآخر، مع تأكيد الخصوصيات الثقافية للمكونات المجتمعية لما تشكله الثقافة من حضور رئيس في حياة الأمم يشكلُ محوراً شاخصاً للتنمية الشاملة للشعوب والمجتمعات، فهي تهدف إلى تنشيط المبادرات الخلاقة وتنمية الرصيد الثقافي وتخصيب القدرات الإبداعية والمخزون الفكري عبر توظيف الأبعاد الحضارية للمدينة المستضيفة لفعاليات **(عاصمة الثقافة العربية)** إذ يشكل توظيف الأنساق الثقافية أحد الوسائل الهادفة إلى تنمية **(المواقع الأثرية، والمتاحف الوطنية، والمسارح القومية، والأنشطة المدينية والمراكز البحثية والحواضن الإبداعية)**.. ويأتي جزءا من الاستحقاقات المتوزعة على شبكة الحقول المجتمعية والبيئية والإعلامية تربوياً وجمالياً وفنياً ..

وحيث تستعد بغداد بشواهدها القديمة وملامحها المعاصرة، فتعدُّ العدة لتحتفي في رحاب العرب بهذه المناسبة، فإنما تتحاور مع ثقافات العالم بما تمتلكه من مقومات غنية وجذور ممتدة تتداخل فيها الأزمنة بما تشكله من فصول تطبع بصماتها على الأمكنة والمثابات، بموازاة الآثار الشاخصة والوثائق الخالدة، لتتجاوز حدود الرؤية والانطواء إلى عوالم أكثر انفتاحاً وفضاءاتٍ أكثر أتساعاً.





طبع في دار الشؤون الثقافية العامة dar_iraqculture @mocul.gov.iq
من اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية baghdad 2013 @mocul.gov.iq

السعر: ٢٥٠٠ دينار

الغلاف: شيماء احمد محمود